



جمیلہ ہاشمی کی فکشن نگاری کا تنقیدی جائزہ

تلخیص

مقالہ برائے
پی ایچ۔ ڈی (اردو)

نگراں
ڈاکٹر نیلم فرزانہ

مقالہ نگار
شمع افروز

شعبہ اردو
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۲۰۰۹ء

تلخیص

زیر نظر تحقیقی مقالے کا موضوع ”جمیلہ ہاشمی کی فکشن نگاری کا تنقیدی جائزہ“ ہے۔ اس مقالے میں، میں نے ان کے تمام ناولوں اور افسانوں کو زیر بحث لانے کی حتی الامکان کوشش کی ہے اور ان کے توسط سے نتائج اخذ کیے ہیں، ساتھ ہی جمیلہ ہاشمی کی شخصیت کا مختصر تعارف پیش کیا گیا ہے اور موضوع کے لحاظ سے پس منظر کے طور پر ان فکشن نگار خواتین کا اجمالی جائزہ لیا گیا ہے جو آزادی کے بعد کے دور سے تعلق رکھتی ہیں کیوں کہ جمیلہ ہاشمی نے بھی اپنی فکشن نگاری کا آغاز آزادی کے بعد شروع کیا ہے۔ اس اجمالی جائزے کا مقصد یہ ہے کہ اس کی روشنی میں جمیلہ ہاشمی کی انفرادیت ابھر کر سامنے آ سکے۔

یہ مقالہ پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔

پہلے باب میں ان خواتین افسانہ نگاروں کو شامل کیا گیا ہے جو آزادی سے پہلے اپنا تخلیقی سفر شروع کر چکی تھیں اور ان کا یہ طویل سفر آزادی کے بعد بھی جاری رہا۔ یہ وہ قلم کار خواتین ہیں جو اردو فکشن میں مستند مقام رکھتی ہیں۔

اس زمرے میں پہلا نام صالحہ عابد حسین کا ہے جنہوں نے اپنا تخلیقی سفر تیس کی دہائی میں شروع کیا۔ ان کے موضوعات اصلاحی ہیں۔ ”لوٹ“، ”نراس میں آس“ ان کے مشہور افسانے ہیں۔ ان کے ناولوں کی ایک لمبی فہرست ہے جن میں ”عذرا“، ”اپنی اپنی صلیب“، ”قطرے سے گہر ہونے تک“ کو خاص اہمیت حاصل ہوئی۔

عصمت چغتائی اردو ادب کے میدان میں اپنے موضوعات اور پیش کش کے بے باک انداز سے، ایک جرات مند اور نڈر ادیبہ کے طور پر سامنے آئیں۔ انہوں نے اپنے ناولوں اور افسانوں میں جنسی حقیقت نگاری کو راہ دی ہے۔ انہوں نے اپنی تخلیقات کا موضوع متوسط مسلم گھرانوں کی عورتوں کی زندگی کو بنایا ہے اور اس طبقے کی زندگی پر بڑی گہری اور بے باکی سے روشنی ڈالی ہے جس کا اندازہ ان کے افسانوں ”بھول بھلیاں“، ”لحاف“، ”دو ہاتھ“، ”گیندا“ اور ”ننھی کی نانی“ کے مطالعے سے ہوتا ہے۔ جنسیات کے علاوہ ان کے موضوعات میں مذکورہ بالا طبقے کی معاشی، معاشرتی اور ذہنی زندگی کے تمام تر مسائل اور الجھنیں بھی شامل ہیں جس کی اچھی مثال ہمیں ”چوتھی کا جوڑا“ میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ عصمت نے افسانوں کے علاوہ کئی ناول بھی تصنیف کیے جس میں سب سے زیادہ شہرت ان کے ناول ”ٹیرھی لکیر“ کو حاصل ہوئی۔ یہ ایک نفسیاتی ناول ہے۔ اس ناول کے ذریعے عصمت نے اردو ناول کو

ایک اہم کردار عطا کیا جو منفرد اور انوکھا ہے۔ عصمت کے ناولوں اور افسانوں کو جو چیز جلا بخشتی ہے وہ ان کے اسلوب کا نرالا پن ہے۔ ان کی ایک مخصوص زبان ہے۔

رضیہ سجاد ظہیر جس وقت فن کی دنیا میں داخل ہوئیں وہ ترقی پسند تحریک کے عروج کا زمانہ تھا۔ چنانچہ وہ اس تحریک سے وابستہ ہو گئیں۔ ان کے افسانوں اور ناولوں کا موضوع وہی ہے جو ترقی پسند تحریک سے وابستہ لوگوں کی تخلیقات کا تھا۔ انھوں نے متعدد افسانے لکھے۔ ان کے دو افسانوی مجموعے ”زرد گلاب“، اور ”اللہ دے بندہ لے“ منظر عام پر آچکے ہیں۔ اس کے علاوہ ”اللہ میگھ دے“ ان کا مشہور ناول ہے۔ انداز بیان سادہ اور سلیس ہے۔ اسلوب میں روانی اور دلنشینی موجود ہے اور ان کے لہجہ میں مزاح کا پہلو بھی پوشیدہ ہوتا ہے۔

آزادی کے بعد لکھے جانے والے ناولوں میں رضیہ فصیح احمد کا ناول ”آبلہ پا“ بھی اہمیت کا حامل ہے جس میں پاکستان کے اس طبقے کو پیش کیا گیا ہے جو زندگی کے ظاہری حسن کا دلدادہ تھا اور جس میں مادیت پرستی کا عنصر بدرجہ اتم موجود تھا۔

خدیجہ مستور نے ادبی سفر کا آغاز افسانوں سے کیا۔ ”کھیل“، ”بوچھاڑ“، ”تھکے ہارے“، ”ٹھنڈا میٹھا پانی“ اور ”چند روز اور“ ان کے افسانوی مجموعے ہیں۔ اس کے علاوہ خدیجہ مستور نے ”آنگن“ اور ”زمین“ دو ناول لکھے۔ ”آنگن“ آزادی کے بعد لکھے جانے والے ناولوں میں ایک اہم ناول ہے۔ اس ناول میں ایک متوسط طبقے کے گھرانے کے ذریعے ہندوستان کی آزادی، تقسیم اور اس سے پیدا ہونے والی صورت حال کو پیش کیا گیا ہے کہ یہ طبقہ ان مخصوص واقعات کو کس طرح محسوس کرتا ہے اور انگیز کرتا ہے۔ اس ناول کا حسن اس کے واقعات کی پیش کش میں مضمر ہے۔

بانو قدسیہ نے ۱۹۵۱ء میں مشہور رسالہ ”ادب لطیف“ میں ”واماندگی شوق“ لکھ کر افسانہ نگاری کا آغاز کیا۔ ان کی افسانہ نگاری کے دور میں علامت نگاری کا رجحان بڑھنے لگا تھا لیکن انھوں نے بیانیہ کو اظہار کا وسیلہ بنایا۔ ”رابعہ گدھ“ کو بانو قدسیہ کی فلشن نگاری کے سفر میں سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے جس میں ان کے فن کی پختگی نمایاں ہے۔ یہ ناول ۱۹۴۷ء کے بعد پاکستان میں پیدا ہونے والی نوجوان نسل کی ذہنی اور جذباتی پیچیدگیوں اور روحانی اضطراب کو پیش کرتا ہے۔ ”شہر بے مثال“ بھی ان کا مشہور ناول ہے۔

آزادی کے بعد اردو فلشن نگاروں میں ایک نمایاں نام قرۃ العین حیدر کا ہے۔ موجودہ دور میں ان کا کوئی ثانی نہیں۔ وہ ایک منفرد مقام رکھتی ہیں۔ کرداروں کی پیش کش، تاریخی فضا اور منفرد اسلوب نگارش ایسے اسباب ہیں جنہیں دوسرے فن کاروں سے ممتاز کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کہانی کی تشکیل حرکات و سکنات سے زیادہ کرداروں

کے ذہنی تصورات اور محسوسات کے ذریعے کرتی ہیں جس کی وجہ سے ان کے ناولوں میں زمانے کی منطقی ترتیب قائم نہیں ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل ایک دوسرے میں مدغم ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ ذہنی زندگی کو پیش کرنے کے لئے ”شعور کی رو“ کی تکنیک کا استعمال کرتی ہیں۔ بالخصوص ”آگ کا دریا“ میں اس کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔ ”آگ کا دریا“ ان کے فکر و فن کی عمدہ مثال ہے۔ اس کے علاوہ ان کے ناولوں اور افسانوں کی طویل فہرست ہے جس میں ”آخر شب کے ہمسفر“، ”میرے بھی صنم خانے“، ”سفینہ غمِ دل“، ”سیتا ہرن“ اور ”اگلے جنم موہے بٹیا نہ کچھ“ کا شمار شاہکار تخلیقات میں ہوتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے یہاں کہانی کو پیش کرنے کے لیے مختلف طریقہ کار کا استعمال ملتا ہے۔ اس میں منظر نگاری کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ منظر نگاری ان کی تخلیقات میں کہانی کے ارتقا میں معاون ہوتی ہے۔

ہاجرہ سرور کا نام اردو کے افسانوی ادب میں ایک جانا پہچانا نام ہے۔ ان کے افسانوں میں جنسی موضوعات پائے جاتے ہیں۔ چوں کہ وہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھیں اس لیے نہایت بے باکی سے ان کے مضحک پہلوؤں کو نشانہ بناتی ہیں لیکن یہ بے باکی ایک حد تک ہوتی ہے۔ وہ اپنے خیال کو بالکل آزاد نہیں چھوڑ دیتی ہیں۔ جنسی موضوعات کو پیش کرنے کی وجہ سے انھیں عصمت چغتائی کا مقلد کہا جاتا ہے جب کہ ایسا نہیں ہے۔ ہاجرہ سرور نے موضوع کی حد تک تو تقلید کی ہے لیکن ان کا اظہار بیان عصمت چغتائی سے مختلف ہے۔ ”ہائے اللہ“، ”بندر کا گھاؤ“، ”کتے“، اور ”تل اوٹ پہاڑ“ اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔

جیلانی بانودور جدید کی مشہور فنشن نگاروں میں سے ایک ہیں۔ وہ ادبی زندگی کا آغاز افسانہ نگاری سے کرتی ہیں۔ ان کے ابتدائی افسانوں میں رومانیت کی جھلک دکھائی دیتی ہے لیکن کسی حد تک داخلی جذبات کی بھی عکاسی کی گئی ہے جس کی وجہ سے ان کے افسانوں میں درد کی لہریں بھی دیکھنے کو ملتی ہیں۔ ”روشنی کے مینار“، ”نراون“، ”یہ کون ہنسا“ اور ”بات پھولوں کی“ ان کے اہم افسانوی مجموعے ہیں۔ ”ایوان غزل“ ان کا مشہور ناول ہے۔ اس ناول میں جاگیر دارانہ نظام کے کریہہ پہلو پر روشنی ڈالی گئی ہے اور وہ عورتوں کا کس کس طرح استحصال کرتے تھے وہ بھی ہمیں اس ناول میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس کے علاوہ ملک میں ابھرتی ہوئی انقلابی صورت حال کی بھی عکاسی ملتی ہے۔ حیدر آباد کے گاؤں کے جاگیر دار اور ساہوکار جو عوام پر ظلم کرتے تھے اور اس کے ردِ عمل میں عوام کا غصہ تلنگانہ تحریک کے جنم لینے کا باعث بنا۔ اس موضوع کو ”بارش سنگ“ میں پیش کیا گیا ہے۔ اس ناول کی اہمیت ”ایوان غزل“ کے مقابلے میں کم ہے۔

خالدہ حسین علامتی افسانہ نگار کی حیثیت سے جانی جاتی ہیں۔ ”سواری“ اور ”ہزار پایہ“ ان کے مشہور

افسانے ہیں جس میں موضوع کو پیش کرنے کے لیے علامت نگاری کے طریقہ اظہار کو وسیلہ بنایا گیا ہے۔ دونوں افسانوں میں اسراریت کی فضا مستقل قائم رہتی ہے جو کہ علامتی افسانوں کی خوبی ہے۔ ”سواری“ میں سڑے گلے معاشرے کے نظام کو پیش کیا گیا ہے جس میں عوام بے حسی کا شکار ہیں۔ انھیں اس نظام سے گھن تو آتی ہے لیکن دھیرے دھیرے وہ عادی ہو جاتے ہیں اور ”ہزار پایہ“ میں سیاسی، سماجی اور تہذیبی نظام کے کھوکھلے پن کو اجاگر کیا گیا ہے۔ اس افسانہ میں واحد متکلم Throat Cancer کا شکار ہے۔ ڈاکٹر نے اسے یہ بتایا ہے کہ اس کے اندر ایک ہزار پایہ پل رہا ہے جو دھیرے دھیرے اس کی رگوں میں اپنی شاخیں پھیلا رہا ہے۔ گویا اس معاشرے کے نظام کو بھی کینسر جیسی مہلک بیماری ہے اور اس کا علاج ناممکن ہے۔ یہ علامتی کہانیاں ہیں اس لئے واضح طور سے ان کے موضوع کا تعین نہیں کیا جاسکتا۔ ہاں بس صرف تعبیریں دی جاسکتی ہیں۔

دوسرے باب کا تعلق ”جمیلہ ہاشمی کا مختصر تعارف“ سے ہے۔ اس باب میں جمیلہ ہاشمی کے اخلاق و عادات، شخصیت، تعلیم، افسانہ نگاری کا آغاز، پیدائش، ازدواجی زندگی اور زندگی کے آخری دور کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ جمیلہ ہاشمی کی شخصیت نمایاں ہو سکے۔

جمیلہ ہاشمی ۱۷ نومبر ۱۹۲۹ء کو گوجرہ میں پیدا ہوئیں۔ والد کا نام برکت علی ہاشمی اور والدہ کا نام فضل النساء تھا۔ جمیلہ ہاشمی اپنے بھائیوں میں سب سے بڑی تھیں۔ ان کو بچپن سے ہی علمی فضا میسر تھی انھوں نے ۱۹۴۲ء میں امرتسر کے ایک اسکول سے پرائیوٹ فرسٹ ڈویژن سے میٹرک پاس کیا۔ ۱۹۴۶ء میں امرتسر کے اسٹیفورڈ کالج سے بی۔ اے کی ڈگری حاصل کی اور ۱۹۵۴ء میں ایف۔ سی کالج لاہور سے انگریزی ادب میں ایم۔ اے کیا۔

۱۸ اگست ۱۹۵۹ء کو جمیلہ ہاشمی کی شادی سردار احمد اویسی سے ہوئی جو ضلع بہاولپور کے سمہ سٹہ سے تین کلومیٹر کے فاصلے پر واقع ایک گاؤں خانقاہ شریف کے سجادہ نشین اور ایک بڑے زمیندار تھے اور صوبائی اسمبلی کے رکن بھی تھے۔ جمیلہ ہاشمی سردار احمد اویسی کی زوجہ ثانیہ تھیں۔

جمیلہ ہاشمی کی پہلی اولاد ایک بیٹا تھا لیکن اس کا انتقال ہو گیا۔ بعد ازاں ایک بیٹی ہوئی جس کا نام عائشہ صدیقہ رکھا گیا۔ سردار احمد اویسی کا انتقال ۱۸ اکتوبر ۱۹۷۹ء کو دل کا دورہ پڑنے سے ہو گیا تھا چنانچہ جمیلہ ہاشمی نے اپنی بیٹی عائشہ صدیقہ کی تعلیم و تربیت کے فرائض کو بخوبی انجام دیا۔

جمیلہ ہاشمی گھریلو ذمہ داریوں کو خوش اسلوبی سے نبھاتی تھیں۔ وہ خانقاہ شریف کے دیہاتی ماحول میں خوب گھلی ملی ہوئیں تھیں لیکن وہاں کا دیہاتی ماحول، گھریلو ذمہ داریوں اور وہاں کے برسوں سے چلے آ رہے عروس کے ہنگامے اور رسم و رواج انھیں لکھنے پڑھنے کا موقع نہیں دیتے تھے جس کی وجہ سے وہ اس ماحول سے فرار چاہتی تھیں۔

ہر حساس ذہن رکھنے والوں کی طرح وہ قسمت سے ’کچھ اور‘ کی خواہش مند تھیں اور اپنی ازدواجی زندگی سے پوری طرح مطمئن نہ تھیں۔ جس کا اظہار انھوں نے قرۃ العین حیدر کے نام خطوط میں کیا ہے۔

”پر تم دیکھنا کسی دن میں اپنی رنگوں کا پڑا اٹھائے پریوں کے دیس کا راستہ ڈھونڈنے اس سونے

کے محل سے اکیلی نکل آؤں گی اور ضرور“ ☆

☆ (قرۃ العین حیدر، ”دامانِ باغباں (مجموعہ خطوط)“، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۱ء، ص ۳۷۳)

جمیلہ ہاشمی نے یوں تو اوائل عمری ہی سے لکھنا شروع کر دیا تھا۔ کہانی لکھنے کا ہنر انھیں خدا نے عطیہ کے طور پر دیا تھا۔ ان کا مغربی ادب کا مطالعہ بھی خاصہ تھا۔ خصوصاً روسی اور انگریزی ادب سے بے پناہ متاثر تھیں۔ وہ بیک وقت کئی ادبی حلقوں کی رکن بھی تھیں۔

جمیلہ ہاشمی ضیافت میں بھی مشہور تھیں۔ وہ میٹھے کی شوقین تھیں جس کے استعمال سے وہ ذیابیطس کی مریضہ ہو گئیں۔ ذیابیطس کی وجہ سے ان کی صحت دن بدن گرتی چلی گئی۔ ۱۹ جنوری ۱۹۸۸ء کو رات ساڑھے دس بجے کے قریب اچانک جمیلہ ہاشمی کی طبیعت خراب ہو گئی۔ خون میں شکر کی مقدار ۳۹۶ ہو گئی تھی۔ فوری طور پر لاہور اسپتال لے جایا گیا لیکن ڈاکٹروں کی کوشش کامیاب نہ ہو سکیں اور ۱۰ جنوری ۱۹۸۸ء کو دن کے ایک بج کر تین منٹ پر جمیلہ ہاشمی موت کی آغوش میں سو گئیں۔

تیسرے باب میں جمیلہ ہاشمی کے ناولوں اور ناولٹ کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے اور خاص طور سے موضوع اور کرداروں سے بحث کی گئی ہے۔

”تلاشِ بہاراں“ آزادی کے بعد لکھے جانے والے اہم ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ اس ناول میں مرکزیت نسوانی کرداروں کو حاصل ہے۔ کنول کماری ٹھاکر اس کا سب سے اہم کردار ہے۔

اس ناول میں پلاٹ کی روایتی ترتیب یعنی ابتدا، وسط اور انجام نہیں ہے بلکہ یاد نگاری کے سہارے واقعات کو ترتیب دیا گیا ہے۔ واقعات کی ترتیب میں انتشار کی کیفیت موجود ہے۔ انداز بیان رومانی ہے فطرت کے دلکش مناظر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ اسلوب کی شعریت ناول کی فضا کو دھندلا کر دیتی ہے۔

”داغِ فراق“ کی کہانی فطرتِ انسانی کی اس نفسیاتی الجھن کو پیش کرتی ہے جو دن بدن کسی معمولی سے شک کی بنا پر جڑ پکڑتی جاتی ہے اور انسان سے وہ عمل سرزد ہو جاتا ہے جس کا اسے افسوس تازہ زندگی رہتا ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے اس موضوع کو پیش کرنے کے لیے کردار اور ماحول، پنجاب کے ایک متوسط الحال گھرانے سے لیا ہے۔

پیش کش کا انداز ایسا ہے کہ جس پر شعور کی رو کا گمان گزرتا ہے لیکن یہ پورے طور پر شعور کی رو کی تکنیک

نہیں ہے۔ پوری کہانی کی فضا بوجھل دکھائی گئی ہے۔ اس کہانی میں مصنفہ نے بعض ایسی تشبیہیں استعمال کی ہیں جو ان کے انوکھے اور گہرے تجربے کی نشاندہی کرتی ہیں۔

”آتشِ رفتہ“ ایک رومانی ناولٹ ہے۔ پیش کش میں افسانوی مجموعے ”آپ بیتی جگ بیتی“ سے مماثلت رکھتا ہے۔ زماں و مکاں اور کرداروں کے لحاظ سے بھی مطابقت رکھتا ہے کیوں کہ یہ سبھی کہانیاں، اپنی آن بان پر جان دینے والے کرداروں کی زندگی اور مشرقی پنجاب کی تہذیب و ثقافت اور دوستی و عداوت کو پیش کرتی ہیں۔

اس ناولٹ کی خوبی یہ ہے کہ سارے واقعات ایک دوسرے سے منطقی ربط رکھتے ہیں۔ پلاٹ میں جھول نہیں ہے۔ اسلوب موضوع سے مطابقت رکھتا ہے۔ زبان و بیان، رہن سہن اور پنجابیوں کی انفرادی تہذیب کی خوبصورت تصویر پیش کرتا ہے۔

”روہی“، اس ناولٹ میں ”روہی“ کسی کردار کا نام نہیں ہے بلکہ پس منظر کے طور پر جس سرزمین کا انتخاب کیا گیا ہے اس کا نام ”روہی“ ہے۔ یہ ایک صحرائی علاقہ ہے جو کہ ہزاروں میل ریگ زار پر واقع ہے۔ اس ناولٹ میں وہاں کی طرز زندگی، سماجی رسم و رواج، ذریعہ معاش اور وہاں کی تہذیب کی تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے۔ اس ناولٹ کی کہانی دو شخصیات کی متضاد نفسیات کی بنیاد پر تعمیر کی گئی ہے۔

یہ ایک سیدھا سادا بیانیہ ناولٹ ہے اس میں یاد نگاری کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ اس میں جلیلہ ہاشمی نے اسلوب کی ذمہ داری کو بھی اچھے طریقے سے نبھایا ہے۔ یہ ناولٹ ایک انفرادی طرزِ نگارش کی نمائندگی کرتا ہے۔

”چہرہ بہ چہرہ روبرو“ ایک تاریخی ناولٹ ہے۔ یہ ناولٹ ایران میں شاہ قاجار کے زمانے میں پیدا ہونے والے بابی فرقے کے ایک اہم ستون قرۃ العین طاہرہ کی داستان سناتا ہے

اس ناولٹ کو دس ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ہر باب مختصر ہے۔ جلیلہ ہاشمی نے اس ناولٹ میں بابی فرقہ کس طرح وجود میں آیا اور جس طرح ہر زمانے میں مہدی موعود کے ظاہر ہونے کا دعوہ کیا جاتا رہا ہے اور اس کے زیر اثر کس طرح معصوم لوگ قربان ہوئے اور فتنہ و فساد برپا ہوئے، بہت ہی جامع انداز میں پیش کیا ہے اور اس پس منظر میں قرۃ العین طاہرہ کی زندگی کے اہم گوشے اجاگر کیے ہیں اور اس کی ذاتی زندگی سے لے کر روحانی سفر تک کو جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے۔

”دھتِ سوس“ ۱۹۸۳ء میں شائع ہوا۔ یہ ایک تاریخی ناول ہے۔ تاریخی ناول میں تاریخ کے کسی خاص واقعہ، کسی خاص دور یا کسی خاص شخصیت کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ ”دھتِ سوس“ تاریخ اسلام کی ایک اہم شخصیت حسین ابن منصور حلاج پر لکھا گیا ناول ہے۔

حسین ابن منصور حلاج ایک صوفی شخص تھے۔ تصوف کی اس دنیا کو مصنفہ نے تخیل کی معاونت اور گہرے مطالعے کے توسط سے پیش کیا ہے۔

ناول کے عنوان میں ایک اضافی لفظ 'غنائیہ' کا استعمال ملتا ہے۔ 'غنائیہ تکنیک' موسیقیت اور شعریت سے بھرپور ہوتی ہے۔ یہ تکنیک کسی جذبے اور کیفیت کو شدت کے ساتھ پیش کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے اس طرح 'غنائیہ طرز اسلوب' پورے ناول کو رومانی بنا دیتا ہے۔

”دشتِ سوس“ میں بھی شاعرانہ اسلوب کا استعمال ملتا ہے اور یہ اسلوب پورے طریقے سے موضوع سے ہم آہنگ ہے اور 'غنائیہ طرز اسلوب' میں حلول کر جاتا ہے۔ قافلوں کی آمد و رفت کے دوران اچھی منظر نگاری کے نمونے ملتے ہیں۔ اس کے علاوہ مناظر کی تصویر کشی میں شاعرانہ زبان کا استعمال بھی ملتا ہے۔ یہ خوبی ناول کو تخلیقی جوہر فراہم کرتی ہے ایک اور چیز جو اس ناول کی فنی خصوصیت کے ذیل میں آتی ہے۔ وہ ابواب کے عنوانات میں۔ یہ عنوانات بھی مصنفہ کے رومانی اور تخلیقی ذہن کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس ناول میں تشبیہات کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں۔

یہ ناول اپنے موضوع اور اس سے ہم آہنگ طرز اسلوب کے سبب منفرد ہے اور یقیناً اردو ناول کے سرمایہ میں ایک بیش بہا اضافہ ہے۔

چوتھے باب میں جلیلہ ہاشمی کے افسانوی مجموعوں کے تمام افسانے اور تین متفرق افسانے جو مجموعوں میں شامل نہیں ہیں، کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔ اس باب میں بھی افسانوں کے موضوع اور کرداروں سے بحث کی گئی ہے۔

آپ بیتی جگ بیتی: اس مجموعے کا سن اشاعت ۱۹۶۹ء ہے۔ ۳۵۷ صفحات پر مشتمل اس افسانوی مجموعے میں کل ۱۱۵ افسانے شامل ہیں۔ کتاب کے نام کا ایک افسانہ اس میں موجود ہے۔ گویا یہ افسانہ مجموعے کی کہانیوں کی عام فضا کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ تقریباً سارے افسانوں کی پیش کش میں آپ بیتی کا طریقہ کار اختیار کیا گیا ہے۔ تقریباً سبھی کردار اپنی آپ بیتی سناتے ہیں جو زماں و مکاں کے حساب سے بھی ایک ہی ہیں یعنی پنجاب اور پنجابی معاشرت کی اچھی تصویر کشی ان افسانوں میں مل جاتی ہے۔ ان افسانوں کو پڑھنے کے بعد ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس طرح کے لوگ ہر دور اور ہر سماج میں پائے جاتے ہیں اور یہی خصوصیت ان افسانوں کو آفاقی یعنی جگ بیتی بنا دیتی ہے۔

اس افسانوی مجموعے میں پنجابی ماحول اور پنجابی لب و لہجہ بطور خاص سرایت کرتا نظر آتا ہے۔ اس کے

چند افسانوں کی طوالت ناولٹ کا پتہ دیتے ہیں۔ ساتھ ہی ذیلی سطح پر وقت کو بھی موضوع بنایا گیا ہے اور ”دو خط“ اور ”سونے کا ذرہ“ میں وقت کو نمایاں طور پر موضوع بنایا گیا ہے۔ اس مجموعے میں انھوں نے خیالات کے بہاؤ کو بھی پیش کیا ہے لیکن انھوں نے افسانہ نگاری کے موجودہ اجزائے ترکیبی کے روایتی حدود کو توڑا نہیں ہے۔ چنانچہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ افسانوں کو بیانیہ انداز میں پیش کیا گیا ہے اور کردار نگاری بھی کافی کامیاب ہے۔ تقریباً ہر کہانی کے آخر میں راوی کا تبصرہ اور خود کلامی موضوع کی تہہ تک پہنچنے میں معاون ہوتے ہیں اور افسانے کی معنویت کو اجاگر کرتے ہیں۔ افسانوں کے اختتام میں سارے کردار کسی نہ کسی کرب میں مبتلا ہیں اور تنہائی ان کا مقدر ہے۔

اپنا اپنا جہنم: یہ تین افسانوں کا مجموعہ ہے جس کا سن اشاعت ۱۹۸۳ء ہے۔ اس مجموعے کا پہلا افسانہ ”زہر کا رنگ“ ہے جس میں مایا نام کی عورت کی کہانی بیان کی گئی ہے جس کی خواہش ہوتی ہے کہ ہر شخص اس پر فریفتہ ہو۔

جمیلہ ہاشمی نے مایا کی شخصیت کی پیچیدگی کو بذریعہ تحلیل نفسی تلاش کیا ہے اور ان اجزائے ترکیبی کو پیش کیا ہے۔ جو اس کی بے راہ روی کے سبب ہے۔

اس مجموعے کا دوسرا افسانہ ”لہو رنگ“ ہے۔ اس افسانے میں ۱۹۴۷ء کے بعد پاکستان میں طلباء کی سرگرمیوں کے توسط سے نئی نسل کے بے چینی اور اضطراب کو پیش کیا گیا ہے۔ سیاست دان اپنے فائدے کے طور پر ان کا استعمال بہ خوبی کر رہے ہیں۔ اس افسانے کے پیش کرنے کا انداز مختلف ہے۔ اس کہانی کا راوی ہمہ ہیں ہے۔

تیسرا افسانہ ”شب تار کا رنگ“ ہے۔ یہ افسانہ شخصی عظمت کے حصول اور انسانیت کے زعم کے سبب ایک شخص کے شکستِ خواب کے لیے کی داستان سناتا ہے۔ یہ کہانی فلیش بیک میں پیش کی گئی ہے جس کا راوی واحد متکلم ہے اور واقعات کا ارتقا ایک ترتیب کے بجائے یاد نگاری کے تحت پیش کیا گیا ہے۔ اس ترتیب میں انتشار نہیں ہے واقعات باہمی ربط رکھتے ہیں۔

رنگ بھوم: دس افسانوں پر مشتمل اس افسانوی مجموعے کا سن اشاعت ۱۹۸۷ء ہے۔ یہ جمیلہ ہاشمی کی آخری کتاب ہے۔ مجموعے کا انتساب ان کرداروں کے نام کیا گیا ہے جنھوں نے ان افسانوں کو رونق بخشی ہے۔ اس افسانوی مجموعے کا عنوان علامتی ہے جو مجموعے کی کہانیوں کی عام فضا کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس میں تقریباً ہر کہانی کا مرکزی کردار عورت ہے اس میں عورت کی نفسیات کے مختلف رنگ دکھائے گئے ہیں۔

”رنگ بھوم“ کے زیادہ تر افسانوں کا موضوع نسائیت پر مبنی ہے۔ لہذا زیادہ تر کردار نسوانی ہیں لیکن جمیلہ ہاشمی نے نسائیت کے اظہار سے ہٹ کر دوسرے موضوعات بھی شامل کیے ہیں۔ ”دشت جنوں پرور“،

”نگارِ وطن“، ”ترمورتی“ اور ”جادوگری“ میں زندگی کے اس فلسفیانہ رخ کا تجزیہ ملتا ہے جو کائنات کی ابتدا سے جاری و ساری ہے۔

اس مجموعے کے زیادہ تر کردار مسلم اور ہندو ہیں۔ تقریباً ہر کہانی کے آخر میں راوی کا تبصرہ اور خود کلامی موضوع کی تہہ تک پہنچنے میں معاون ہوتے ہیں اور افسانے کی معنویت کو اجاگر کرتے ہیں۔

چنانچہ مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ”رنگ بھوم“ میں شامل تخلیقات کے موضوعات کافی پیچیدہ ہیں۔ فلسفیانہ فکر شاعرانہ نثری اسلوب میں پیش کی گئی ہے۔ خوبصورت جملوں، تشبیہات اور استعاروں سے معمور ہیں۔ کردار سازی اور واقعہ نگاری میں یہ مجموعہ ”آپ بیتی اور جگ بیتی“ سے بہتر ہے۔ یقیناً اس کی وجہ ایک منجھے ہوئے فن کار کی آخری تخلیق کردہ کتاب ہے۔ اس کے کئی طویل افسانے ناولٹ کا پیش خیمہ معلوم ہوتے ہیں۔

”اکیلا پھول“، ”چراغِ لالہ“ اور ”ہوائے دل“ جیلہ ہاشمی کے ایسے افسانے ہیں جو کسی بھی مجموعے میں شامل نہیں ہیں۔

اکیلا پھول: یہ خالصتاً ایک رومانی انداز میں پیش کی گئی، ایک انوکھے تجربے کی کہانی ہے۔ واقعہ انوکھا نہیں ہے لیکن جس طرح مرکزی کردار نے اس کو اخذ کیا ہے، اس میں انوکھا پن ہے۔ اس لیے اس افسانے کو ایک کیفیت کا افسانہ کہا جاسکتا ہے جس سے راوی دو چار ہے۔

یہ افسانہ بھی جیلہ ہاشمی کے بیشتر افسانوں کی طرح ’یاد نگاری کی تکنیک‘ میں پیش کیا گیا ہے۔ فطرت نگاری ایک طویل اقتباس میں موجود ہے جو بہت ہی خوبصورت ہے۔

چراغِ لالہ: اس افسانہ میں تنہائی، جلاوطنی، ہجرت اور اجنبیت کا کرب موجود ہے۔ ہجرت کئی طرح کی ہوتی ہیں۔ ان میں سے ایک ہجرت یہ بھی ہے کہ کوئی شخص اپنے آپ کو محفوظ کرنے کے لیے اور ذریعہ معاش کی تلاش میں ترک وطن کرتا ہے لیکن وطن سابق کی یادیں، معاشرہ اور تہذیب کی کشش میں اسیر رہتا ہے۔ چنانچہ وہ روحانی تکلیف کو محسوس کرتا ہے جو کبھی شعوری ہوتی ہیں اور کبھی لاشعوری۔

آفندی بھی ایک ایسا ہی شخص ہے جو منقسم ہندوستان کو دیکھ کر اس کے سسٹم اور نظام کو دیکھ کر اپنے آپ کو غیر محفوظ پاتا ہے اور خود کو ماحول سے ہم آہنگ کرنے کے بجائے یہاں سے فرار اختیار کرتا ہے اور امریکہ میں جا بستا ہے۔ شعوری طور پر اپنے آپ کو محفوظ اور مطمئن سمجھتا ہے۔

ہوائے دل: اس افسانے میں تاریخ، سیاست، معیشت اور معاشرت کو پس منظر کے طور پر پیش کرتے ہوئے ایک کردار کی نفسیات کو پیش کیا گیا ہے۔ نور النہار بیگم زندگی کے مختلف نشیب و فراز کی صعوبتیں برداشت

کرتے ہوئے آج اس مقام پر پہنچتی ہے جہاں بظاہر اس کی زندگی آسودہ اور مطمئن ہے۔ زمانے کی ہر آسائش کی چیزیں مہیا ہیں لیکن سفر حیات کی اس سیاحت میں مسلسل اس کی روح ایک اضطراب اور بے چینی کا شکار ہے۔

اس افسانے میں سونار بنگال کی تہذیب و ثقافت کی فضا کی جس طرح مصوری کی گئی ہے اور بہت ہی معمولی لوگوں کی طرز معاشرت اور رنج و راحت کی جس قدر باریک بینی سے تصویر کشی کی گئی ہے اس کی وجہ سے بے ساختہ ہمیں قرۃ العین حیدر کی شاہکار تصنیف ”آخر شب کے ہمسفر“ کی یاد دلاتی ہے۔

پانچویں باب کا عنوان ”جیلہ ہاشمی کے اسالیب اظہار کی نوعیتیں“ ہے۔ اس حصے میں پلاٹ سازی، کردار نگاری، کہانی میں ابتدا اور انجام کی صورت حال اور زبان و بیان کا جائزہ اس طرح لیا گیا ہے کہ جیلہ ہاشمی کے مجموعی طریقہ اظہار کی فن کاری واضح طور پر سامنے آ سکے۔

جیلہ ہاشمی بنیادی طور پر رومانی فلشن نگار ہیں۔ ان کے افسانوں اور بالخصوص ناولوں کے موضوعات اس بنیادی صفت کی نشاندہی کرتے ہیں۔ طرز نگارش بھی اول تا آخر رومان سے معمور ہے۔ فطری مناظر سے والہانہ وابستگی کے سبب ان کی تخلیقات کی پوری فضا رومان پرور ہوتی ہے۔ وہ اپنی تحریروں میں تشبیہات اور استعارے بھی اکثر و بیشتر فطرت سے ہی مستعار لیتی ہیں۔ اس طرح ان کے ناولوں اور افسانوں کی زبان شاعرانہ زبان سے قریب تر ہو جاتی ہے۔ وہ اپنے اسی وصف کے سبب ہم عصر فلشن نگاروں سے منفرد اور ممتاز نظر آتی ہیں۔

جیلہ ہاشمی اپنی تخلیقات میں واقعے کو مبہم انداز میں پیش کرتی ہیں۔ یہ انداز بیان بھی رومانیت کا عنصر ہے۔ جیلہ ہاشمی ابہامی انداز کے باوجود جب کبھی مقام اور تہذیب کو پیش کرتی ہیں تو جزئیات نگاری سے بھی کام لیتی ہیں جس سے اس عہد کے مخصوص کلچر کی تصویر ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ یہ وصف تقریباً ان کے تمام افسانوں اور ناولوں میں پایا جاتا ہے۔

رومانی ذہن ہمیشہ دھندلکے اور پراسراریت کو پسند کرتا ہے۔ تصوف بھی ایک ایسی دنیا ہے جس کی سیر انسان تخیل کے سہارے کرتا ہے چنانچہ اسے تصویریں دھندلی نظر آتی ہیں۔ جیلہ ہاشمی نے بھی اپنے موضوع کے لیے تصوف کو منتخب کیا جس کے سبب ”چہرہ بہ چہرہ روبرو“ اور ”دشتِ سوس“ جیسی شاہکار تخلیقات وجود میں آئیں۔

جیلہ ہاشمی اپنی کہانیوں کو بیانیہ شکل میں پیش کرتی ہیں اور واقعات کو منطقی ترتیب کے ساتھ ہوتے ہیں۔ ان کی تصنیفات میں ابتدا، عروج اور انجام ہے۔ بیشتر کہانیاں فلش بیک کی تکنیک میں پیش کی گئی ہیں جس کی وجہ سے واقعات کی ترتیب راوی کے ذہن کی رو پر رکھی گئی ہے۔ اسی لیے کہیں کہیں واقعہ زمانی تسلسل کے برخلاف ماضی، حال اور مستقبل میں مدغم ہوتا ہوا نظر آتا ہے اور پلاٹ کا روایتی تسلسل برقرار نہیں رہتا۔

جیلہ ہاشمی نے اپنی تخلیقات میں 'کہانی کے آغاز' سے مختلف موقعوں پر مختلف کام لیے ہیں۔ 'کہانی کی ابتدا' کبھی موضوع سے واقف کرانے کا کام کرتی ہے، کبھی کسی کردار کی داخلی کیفیت کے اظہار کرنے کا کام کرتی ہے، کبھی بعد میں پیش آنے والے واقعات کے لیے زمین ہموار کرتی ہے اور کبھی زماں و مکاں کے تعین کرنے کا کام کرتی ہے۔

کہانی کے آغاز کے اعتبار سے ان کی لا جواب تصنیفات ”دشتِ سوس“، ”اکیلا پھول“، ”طوطا کہانی“، ”شبِ تارکارنگ“، ”دشتِ جنوں پرور“ اور ”آہوئے آوارہ“ ہیں۔

آغاز کے برعکس ان کی کہانیوں کے انجام کی نوعیت ایک جیسی ہے۔ ہر کہانی کے آخر میں راوی واقعے پر خود تبصرہ کرتا ہے جو کہانی کی معنویت کے اجاگر کرنے میں مددگار و معاون ثابت ہوتی ہے۔

ان کی کہانیوں کے تمام کردار اپنی اپنی جگہوں اور تہذیب کی مکمل عکاسی کرتے ہیں اور اپنے ماحول میں رچے بسے دکھائی دیتے ہیں۔ بالعموم اعلیٰ متوسط طبقے کے ہوتے ہیں۔ ان کی عموماً کہانیوں کے مرد کردار ایک دوسرے سے مماثلت رکھتے ہیں لیکن نسوانی کردار ان کے یہاں مختلف رنگ و روپ میں نظر آتے ہیں۔

تاہم ان کے سارے کردار رومانیت اور جذباتیت سے پُر ہیں۔ وہ مضطرب روح اور شکست خوردہ ہوتے ہیں۔ تنہائی ان کا مقدر بنتی ہے۔ اس طرح سارے کردار اپنے تجربات میں یکساں ہیں اور ایک ہی کیفیت کو محسوس کرتے ہیں۔

جیلہ ہاشمی کی نثر تخلیقی ہے۔ وہ اپنے محسوسات اور مشاہدات کو شاعرانہ رنگ میں پیش کرتی ہیں۔ شاعرانہ اسلوب ان کی تمام تخلیقات کا وصف ہے وہ الفاظ اور زبان کا استعمال کرداروں کے لحاظ سے کرتی ہیں اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ ان کے تخلیقی سفر میں متنوع اسلوب دیکھنے کو ملتے ہیں۔

تشبیہات و استعارات کا استعمال بھی خوب کرتی ہیں۔ ان کی تشبیہات میں بھی ان کی رومانیت نمایاں نظر آتی ہے۔ کچھ تشبیہات ان کی پسندیدہ ہیں جس کا وہ عموماً اپنی ہر تصنیفات میں استعمال کرتی ہیں۔

اس کے علاوہ انوکھی تشبیہات و استعارات بھی انکی تصنیفات میں ملتی ہیں۔ ”روہی“، ”داغِ فراق“ اور ”دشتِ سوس“ میں یہ وصف پایا جاتا ہے۔



JAMEELA HASHMI KI FICTION NIGARI KA TANQIDI JAIZA

THESIS

SUBMITTED FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

Doctor of Philosophy
IN
URDU

BY

SHAMA AFRAUZ

Under the Supervision of

DR. NEELAM FARZANA

DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH (INDIA)

2009



جمیلہ ہاشمی کی فکشن نگاری کا تنقیدی جائزہ



نگراں
ڈاکٹر نیلم فرزانہ

مقالہ نگار
شمع افروز

THESIS

شعبہ اردو
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

۲۰۰۹ء

T-8005





{0571-2700920-921
Ext-1630

**DEPARTMENT OF URDU
ALIGARH MUSLIM UNIVERSITY
ALIGARH**

Dated: 29/1/2009

Certificate

This is to certify that the present thesis entitled "**Jameela Hashmi
Ki Fiction Nigari ka Tanqidi Jaiza**" has been accomplished by
Ms. Shama Afrauz under my supervision and guidance and it is her
original research work.

The thesis is being submitted for evaluation and the award of
Doctoral Degree in Urdu.

(Prof. Khursheed Ahmad)
Chairman

(Dr. Neelam Farzana)
Supervisor

THESIS

فہرست

I-III	پیش لفظ
1 - 17	باب اول آزادی کے بعد اردو فکشن میں خواتین کا حصہ.... ایک عمومی جائزہ
18 - 28	باب دوم جمیلہ ہاشمی کا مختصر تعارف
29 - 88	باب سوم جمیلہ ہاشمی کے ناولوں کا تجزیاتی مطالعہ
	ناول:
	☆ تلاش بہاراں
	☆ داغِ فراق
	☆ آتشِ رفتہ
	☆ روہی
	☆ چہرہ بہ چہرہ رو برو
	☆ دشتِ سوس
89 - 173	باب چہارم جمیلہ ہاشمی کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ
	افسانوی مجموعے:
	☆ آپ بیتی جگ بیتی
	☆ اپنا اپنا جہنم
	☆ رنگِ بھوم
	☆ متفرق افسانے
174 - 194	باب پنجم جمیلہ ہاشمی کے اسالیبِ اظہار کی نوعیتیں
195 - 214	حواشی
215 - 220	کتابیات

پیش لفظ

جمیلہ ہاشمی کی تخلیقات اور دو فلشن میں اہم مقام رکھتی ہیں۔ انھوں نے چھوٹی چھوٹی کہانیاں لکھ کر افسانوی ادب میں قدم رکھا۔ ۱۹۶۱ء میں ان کا ناول ”تلاش بہاراں“ منظر عام پر آیا جسے آدم جی ادبی انعام ملا اور ان کی حیثیت اردو ادب میں مسلم ہو گئی۔ آگے چل کر ”دشتِ سوس“ جیسا شاہکار ناول لکھا اور فلشن کی دنیا میں اپنی انفرادیت قائم کر لی۔

جمیلہ ہاشمی بنیادی طور پر رومانی فلشن نگار ہیں۔ ان کے افسانوں اور بالخصوص ناولوں کے موضوعات اس بنیادی صفت کی نشاندہی کرتے ہیں۔ طرزِ نگارش بھی اول تا آخر رومان سے معمور ہے۔ فطری مناظر سے والہانہ وابستگی کے سبب ان کی تخلیقات کی پوری فضا رومان پرور ہوتی ہے۔ وہ اپنی تحریروں میں تشبیہات اور استعارے بھی اکثر و بیشتر فطرت سے ہی مستعار لیتی ہیں۔ اس طرح ان کے ناولوں اور افسانوں کی زبان شاعرانہ زبان سے قریب تر ہو جاتی ہے۔ وہ اپنے اسی وصف کے سبب ہم عصر فلشن نگاروں سے منفرد اور ممتاز نظر آتی ہیں۔

زیر نظر مقالے کا موضوع ”جمیلہ ہاشمی کی فلشن نگاری کا تنقیدی جائزہ“ ہے۔ جمیلہ ہاشمی کی فلشن نگاری پر تنقیدی مضامین شاذ ملتے ہیں۔ جمیلہ ہاشمی سے ناقدین کی یہ بے اعتنائی میرے لیے ناقابلِ فہم تھی اس لیے میں نے اس موضوع کا انتخاب کیا۔

یہ مقالہ پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔

پہلے باب کا عنوان ”آزادی کے بعد اردو فلشن میں خواتین کا حصہ..... ایک عمومی جائزہ“ ہے۔ اس باب میں آزادی کے بعد خواتین فلشن نگاروں کا اجمالی جائزہ لیا گیا ہے تاکہ اس کی روشنی میں جمیلہ ہاشمی کی انفرادیت ابھر کر سامنے آ سکے۔

دوسرے باب کا تعلق ”جمیلہ ہاشمی کا مختصر تعارف“ سے ہے۔ یہ باب جمیلہ ہاشمی کی صاحبزادی عائشہ صدیقہ کے ذریعے فراہم کردہ معلومات، خطوط اور متعدد مقالے کے توسط سے تیار کیا گیا ہے جس میں جمیلہ ہاشمی کے اخلاق و عادات، شخصیت، تعلیم، افسانہ نگاری کا آغاز، پیدائش، ازدواجی زندگی اور زندگی کے آخری دور کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ جمیلہ ہاشمی کی شخصیت نمایاں ہو سکے۔

تیسرے باب میں جمیلہ ہاشمی کے ناولوں اور ناولٹ کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے اور خاص طور سے موضوع اور کرداروں سے بحث کی گئی ہے۔

چوتھے باب میں جیلہ ہاشمی کے افسانوی مجموعوں کے تمام افسانے اور تین متفرق افسانے جو مجموعوں میں شامل نہیں ہیں، کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے۔ اس باب میں بھی افسانوں کے موضوع اور کرداروں سے بحث کی گئی ہے۔

پانچویں باب کا عنوان ”جیلہ ہاشمی کے اسالیبِ اظہار کی نوعیتیں“ ہے۔ اس حصے میں پلاٹ سازی، کردار نگاری، کہانی میں ابتدا اور انجام کی صورتِ حال اور زبان و بیان کا جائزہ اس طرح لیا گیا ہے کہ جیلہ ہاشمی کے مجموعی طریقہ اظہار کی فن کاری واضح طور پر سامنے آ سکے۔

آخر میں حواشی، بنیادی مآخذ کی فہرست دی گئی ہے، ساتھ ہی ان کتابوں اور رسالوں کی فہرست دی گئی ہے جن سے مقالے کی تکمیل میں مدد ملی۔

سب سے پہلے میں اللہ تعالیٰ کا شکریہ ادا کرنا چاہتی ہوں جو نہایت ہی مہربان اور رحم کرنے والا ہے جس کی نوازش اور لطف و کرم کے سبب میں یہ مقالہ تکمیل کر سکی۔

یہ مقالہ میری پہلی کوشش ہے اور جو کچھ بھی ہے میری نگراں ڈاکٹر نلیم فرزانہ کی مشفقانہ رہن منت ہے۔ میں ان کی حد درجہ شکر گزار ہوں کہ انہوں نے مختلف موقعوں پر میری الجھنوں کو کمالِ شفقت اور دقت نظر سے دور کیا اور ہر قدم پر مفید مشوروں سے نوازا۔

اس مقالے کی تکمیل و ترتیب میں جن لوگوں نے میری کسی بھی طرح کی مدد کی ہے ان کی خدمت میں ہدیہ تشکر پیش کرنا اپنا اخلاقی فریضہ سمجھتی ہوں۔ سب سے پہلے میں پروفیسر اطہر صدیقی سابق ڈین آف لائف سائنس، کی مشکور ہوں جنہوں نے موضوع سے متعلق بعض اہم کتابوں کی فراہمی میں میری ہر ممکن مدد کی اور جب بھی تحقیقی مسئلے کے سلسلے میں آپ کی طرف رجوع کیا تو اپنی بے انتہا مصروفیات کے باوجود کبھی مایوس نہیں ہونے دیا اور پدرانہ شفقت اور خنداں پیشانی کے ساتھ حوصلہ افزائی کرتے ہوئے مفید علمی مشوروں سے نوازا۔ میں مہر الہی ندیم صاحب کی بھی شکر گزار ہوں جنہوں نے مقالے کی ترتیب کے درمیان مدد کی۔

اس مقالے کی تیاری میں جن مخلص اساتذہ نے میری ہمت افزائی کی اس سلسلے میں پروفیسر خورشید احمد، صدر شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، پروفیسر اصغر عباس، پروفیسر ابوالکلام قاسمی، پروفیسر قاضی افضل حسین، پروفیسر عقیل احمد صدیقی، پروفیسر قاضی جمال حسین، پروفیسر ظفر احمد صدیقی اور اسکول کے اساتذہ مولانا عبید اللہ صاحب اور حافظ محمد امین صاحب کی بے حد ممنون ہوں۔

اس موقع پر میں اپنے والدین کی بھی ممنون ہوں جن کی دعائیں ہمیشہ شامل حال رہیں اور اپنی تمام تر

راحتوں اور آسائشوں کو قربان کر کے میرے لیے حصولِ علم کو ممکن بنایا اور ہر طرح کی ذمہ داریوں سے آزاد رکھ کر تحقیق کے لیے مطلوبہ یکسوئی عطا کی۔

میں اپنے رفیقِ حیات محمد ربانی خاں کی بے حد شکرگزار ہوں جنہوں نے میرے لیے حصولِ علم کو ممکن بنایا اور تحقیق کے لیے ذہنی یکسوئی عطا کی اور والدہ صاحبہ بیگم اور والد محمد کامل خاں (مرحوم) کی بھی ممنون ہوں جن کی دعائیں ہمیشہ میرے ساتھ رہیں۔

اس کے علاوہ میں اپنی بہن رخسانہ عنبرین اور تسنیم کوثر، مہمہ جبیں صدیقی، نازنین صدیقی، عرشی شیخ، معصومہ شیخ اور بھائی شیخ محمد اسامہ، ڈاکٹر حسان احمد اعظمی، بہنوئی شیخ جمال الدین، ماموں شیخ محمد آل، نانی صابرہ بیگم (مرحومہ)، بھانجے شیخ شارب جمال، شیخ عادل جمال، شیخ ضیا جمال، چچا نیاز احمد خان، شکیل احمد خان، التفات احمد خان اور شاہد پرویز خان کی بھی شکرگزار ہوں جن کی بے لوث محبتیں میرا سرمایہ حیات ہیں۔ سسرال کے سبھی افراد بالخصوص برادر مہربان خان، فیضان خان، عرفان خان، جیلانی خان اور عبدالرحمن خان کی بھی بے حد ممنون ہوں۔

مخلصین اور دوستوں میں مبشرہ شیخ، تبسم رفیع، شبانہ بیگم، شبانہ ثروت، ثمرین جہاں، رضیہ تسلیم، شبنا، تبسم صابر، شائقہ جمال اور صبا اقبال کی شکرگزار ہوں۔

آخر میں شعبہ اردو کے سیمینار انچارج سہیل احمد، مولانا آزاد لائبریری کے ایس۔ ایم حسن جمعفری، ڈاکٹر عطا خورشید اور اکرم پرویز کی ممنون و مشکور ہوں کہ انہوں نے موضوع سے متعلق مصادر و مراجع سے استفادے کو میرے لیے آسان بنایا۔ عبدالقادر بھائی کی مشکور ہوں جنہوں نے ٹائپنگ کے مرحلے کو بخوبی نبھایا۔

Shama Afruz
شع افروز

باب اول

آزادی کے بعد اردو فکشن میں
خواتین کا حصّہ.... ایک عمومی جائزہ

آزادی کے بعد اردو فکشن میں خواتین کا حصہ..... ایک عمومی جائزہ

افسانوی ادب کی ابتدا داستانوں سے ہوتی ہے جس میں پری، دیو اور جنوں کی دنیا آباد ہوتی ہے۔ اگر انسان کے روپ میں کردار ہوتے بھی ہیں تو وہ اپنی غیر معمولی قوت اور ذہانت کے سبب ایک طلسمی دنیا کے باسی نظر آتے ہیں۔ داستان اپنے زمانے میں مقبول صنف رہی ہے۔ اس صنف کا آغاز میر حسین عطا تحسین کی ”نوترز مرصع“ سے ہوتا ہے جو ۱۷۷۰ء میں شائع ہوئی تھی۔ ۱۸۰۰ء داستانوں کا زریں دور کہا جاتا ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے قیام نے اردو ادب کو کئی اہم داستانیں دیں۔ پھر آہستہ آہستہ لوگوں کو اس تخیلی دنیا کا رنگ پھیکا لگنے لگا۔ ان کو ایسی کہانی کی ضرورت محسوس ہوئی جس میں ہماری طرح جیتے جاگتے کردار ہوں۔ ان کے دکھ درد، غم اور خوشیاں ہماری طرح ہوں جس میں ہماری زندگی کا عکس نظر آئے اس ردِ عمل میں ایک نئی صنف کا آغاز ہوا جس کا نام ناول پڑا۔ ناول نے مختلف مدارج اور مراحل طے کیے۔ اس کے بعد وقت کی کمی اور زمانے کے تقاضے افسانے کی تخلیق کے اسباب بنے۔

بقول وقار عظیم:

”لیکن جس طرح زندگی ایک جگہ نہیں ٹھہرتی۔ فن بھی اس کی بے چینی اور بے قراری کا ساتھ دیتا رہتا ہے۔ زندگی آگے بڑھتی ہے، فن بھی آگے بڑھتا ہے، اس لیے کہ زندگی فن سے اسی بات کی طالب اور متقاضی ہے اور فن زندگی کی اس طلب اور تقاضے کا ساتھ نہ دے سکے تو زندہ نہیں رہ سکتا۔“

یہ درست ہے کہ خواتین نے مردوں کے بعد لکھنا شروع کیا۔ ڈپٹی نذیر احمد کا ناول ”مراۃ العروس“ ۱۸۶۹ء میں اردو کے پہلے ناول کی حیثیت سے منظر عام پر آچکا تھا لیکن اس کے ٹھیک گیارہ سال بعد ۱۸۸۱ء میں رشیدۃ النساء بیگم نے ”اصلاح النساء“ کے نام سے اردو کا اولین ناول تصنیف کیا لیکن اس کی اشاعت ۱۸۹۴ء میں ہوئی۔ اس کا موضوع اصلاحی تھا۔ اس نقطہ نظر سے لکھنے والی خواتین فکشن نگاروں کی ایک لمبی فہرست موجود ہے جنہوں نے اپنے فکشن میں معاشرے کی برائیوں کو اجاگر کر کے انہیں دور کرنے کی کوشش کی۔ خاص طور سے مسلم سماج میں عورتوں کی جو صورت حال رہی ہے اور تعلیم کے فقدان کی وجہ سے ان کی زندگی جن مسائل سے دوچار

رہی ہے اس کو پیش کیا ہے۔

آزادی سے پہلے بھی اور آزادی کے بعد بھی اردو فکشن کے موضوع اور اسلوب دونوں میں رجحانات اور تحریکات کے اعتبار سے بڑی تبدیلیاں ظہور پذیر ہوئیں ہیں اور ہر دور میں خواتین نے مردوں کے دوش بدوش اپنی تخلیقات سے اردو ادب میں قابلِ قدر اضافے کیے۔ اردو فکشن کے اس سفر میں رومانیت کے رجحان سے متاثر شاعروں اور ادیبوں کی ایک طویل فہرست ہے۔ اس رجحان سے تعلق رکھنے والوں میں حجاب امتیاز علی کا نام قابلِ ذکر ہے۔

پھر اردو ادب میں ایک نیا موڑ آتا ہے جس نے رومان کی جگہ حقیقت نگاری کو جنم دیا جس کی بنیاد پریم چند پہلے ہی قائم کر چکے تھے لیکن اس کا باقاعدہ آغاز ”انگارے“ کی اشاعت کی صورت میں ہوا جو ۱۹۳۲ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا تھا اور تحریک کی صورت میں ۱۹۳۶ء میں قائم ہوا، جس کا نام ترقی پسند تحریک پڑا۔ اس تحریک کے زیرِ اثر لکھنے والوں میں رشید جہاں (۲۵/ اگست ۱۹۰۵ء دہلی تا ۲۹/ جولائی ۱۹۵۲ء) اور عصمت چغتائی کے نام ایک نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ تانیشی ادب کی پہلی گونج ہمیں رشید جہاں کے افسانے ”دلی کی سیر“ اور ڈرامہ ”پردے کے پیچھے“ میں سنائی دیتی ہے۔ جس میں مروجہ موضوع سے انحراف ملتا ہے۔ عصمت چغتائی نے اپنے ناولوں اور افسانوں میں جنسی حقیقت نگاری کو موضوع بنایا ہے اور عورتوں کی ذہنی پسماندگی، ان کی بے چارگی اور مظلومیت کو جرأت کے ساتھ پیش کیا ہے۔

صالحہ عابد حسین (۱۸/ اگست ۱۹۱۳ء پانی پت تا ۸/ جنوری ۱۹۸۸ء):

خواتین فکشن نگاروں میں صالحہ عابد حسین کا نام اہمیت کا حامل ہے۔ انھوں نے سماجی اور اصلاحی کہانیاں لکھیں۔ انھوں نے آزادی کی جدوجہد اور آزادی ملنے کے بعد تقسیم ہند کا المیہ، دونوں ہی دور دیکھے ہیں۔ اس لیے ان کے ناولوں اور افسانوں میں اس دور کی چھاپ دکھائی دیتی ہے۔ ان کے کردار سماج کے نچلے طبقے کے بھی ہوتے ہیں اور اعلیٰ طبقے کے بھی لیکن وہ عموماً متوسط طبقے کے مسلمان کرداروں کو پیش کرتی ہیں۔ ان کے کردار اعلیٰ اقدار کے مالک ہوتے ہیں۔ انسانیت کی خدمت کرنا ان کا اولین فرض ہوتا ہے۔ وطن کی محبت کی خاطر اپنی محبت کو قربان کر دیتے ہیں۔ فسادات سے متعلق صالحہ عابد حسین کا ایک مشہور افسانہ ”لوٹ“ ہے۔ اس افسانہ میں ہندو اور مسلم دونوں ہی کو فسادات اور خوں ریزی کا ذمہ دار ٹھہراتی ہیں۔ ”عذرا“ ان کا مشہور ناول ہے۔ اس ناول میں عذرا اور اس کا شوہر انصار دونوں ملک و قوم کی خدمت کرنا چاہتے ہیں۔ ناول ”اپنی اپنی صلیب“ کا موضوع قدرے مختلف ہے۔

اس میں انسانی زندگی کے اس پہلو کو موضوع بنایا گیا ہے کہ اپنے غموں کا بوجھ اٹھائے زندگی کا تنہا سفر کیسے آگے چلتا ہے۔ ان کے ناولوں کی لمبی فہرست ہے۔ ”عذرا“ (۱۹۴۲ء)، ”آتش خاموش“ (۱۹۵۳ء)، ”قطرے سے گہر ہونے تک“ (۱۹۵۷ء)، ”راہِ عمل“ (۱۹۶۲ء)، ”یادوں کے چراغ“، ”اپنی اپنی صلیب“، ”الجبھی ڈور“، ”گوری سوئے تیج پر“، ان کے ناول ہیں۔ ”نقشِ اول“ (۱۹۴۱ء)، ”سازِ ہستی“ (۱۹۴۶ء)، ”نراس میں آس“ (۱۹۴۸ء)، ”نونگے“ (۱۹۵۹ء)، ”درد و درماں“ (۱۹۷۷ء)، ”تین چہرے تین آوازیں“ (۱۹۸۶ء)۔ ان کے افسانوی مجموعے ہیں۔ جذبات نگاری کے اچھے نمونے، ان کے افسانے ”ایک سوال“، ”درد کا رشتہ“، ”ہم سے بھیا“، ”دیوتا“، ”سوتیلی“، ”ڈائن“ اور ”گرم شال“ وغیرہ میں ملتے ہیں۔ ہندوستانی سماج، عورت کی ناقدری، اس کے ساتھ نا انصافی اور تعلیم کی کمی پر بھی روشنی ڈالی ہے، گویا انھوں نے خواتین کی سماجی، شخصی اور تعلیمی اعتبار سے مقام بلند کرنے کی جدوجہد کی ہے۔ ”ایک سوال“ کے نام سے کہانی میں عورتوں کے حقوق کی پامالی پر سوال اٹھایا ہے۔ ان کی زبان سادہ اور رواں ہے۔ انداز بیان دلچسپ ہے اور دلی کی ٹکسالی زبان کا اثر دکھائی دیتا ہے۔

عصمت چغتائی (۲۱ اگست ۱۹۱۵ء، بدایوں تا ۲۴ اکتوبر ۱۹۹۱ء ممبئی):

فن کا وہ روایتی سرمایہ جسے پریم چند نے مالا مال کیا تھا اور اس رنگ کو لے کر ”انگارے“ کے مصنفین آگے بڑھے تھے وہ باقاعدہ ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک کے نام سے اردو ادب میں داخل ہوا۔ جس کے تحت سماجی بدحالی، سیاسی جبر اور جنسی نا آسودگی جیسے موضوعات پر کھل کر لکھا جانے لگا۔ اور لکھنے والوں کی ایک پوری صف تیار ہو گئی۔ جس میں عصمت چغتائی کا نام بطور خاص لیا جاتا ہے۔

عصمت چغتائی اردو کے ممتاز فنکاروں میں سے ہیں۔ عصمت نے اپنے ناولوں اور افسانوں میں جنسی حقیقت نگاری کو راہ دی ہے۔ انھوں نے اپنی تخلیقات کا موضوع متوسط مسلم گھرانوں کی عورتوں کی زندگی کو بنایا ہے اور اس طبقے کی جنسی زندگی پر بڑی گہرائی اور بے باکی سے روشنی ڈالی ہے جس کا اندازہ ان کے افسانوں ”بھول بھلیاں“، ”لحاف“، ”دو ہاتھ“، ”گیندا“ اور ”ننھی کی نانی“ کے مطالعے سے ہوتا ہے۔

”لحاف“ یہ ہم جنسیت سے متعلق افسانہ ہے جس کی تعمیر فنی چابکدستی سے کی گئی ہے اور ہر بات اس قدر قرینے اور سلیقے سے کہی گئی ہے کہ فحش الفاظ استعمال کیے بغیر موضوع کی ترسیل ہو جاتی ہے۔ اس افسانہ سے عصمت کے گہرے نسوانی جنسی نفسیات کے مشاہدہ کا پتہ چلتا ہے۔ یہ تقسیم سے پہلے کا افسانہ ہے اس افسانہ نے ادب میں تہلکہ مچا دیا تھا۔

”ننھی کی نانی“ عصمت کا ایک شاہکار افسانہ ہے۔ یہ کہانی ننھی کے ارد گرد گھومتی ہے۔ اس میں گاؤں کے کھیاڑ پٹی صاحب کے ہاتھ ننھی کی عصمت کو لٹتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ اس طرح یہ افسانہ سماج کے ایک بڑے الیے کو پیش کرتا ہے۔

جنسیات کے علاوہ ان کے موضوعات میں مذکورہ بالا طبقے کی معاشی، معاشرتی اور ذہنی زندگی کے تمام تر مسائل اور الجھنیں بھی شامل ہیں۔ جنہیں انھوں نے بڑے فن کارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ مثال کے طور پر ہمارے معاشرے میں غربت زدہ طبقے کے لیے سب سے سنگین مسئلہ لڑکیوں کی شادی ہے۔ عصمت نے اپنے افسانے ”چوتھی کا جوڑا“ میں اسی موضوع کو پیش کیا ہے۔ یہ مختصر افسانہ اپنے اندر بڑا کرب، بڑا درد سموئے ہوئے ہے۔ اسی نوعیت کا افسانہ ممتاز مفتی کا ”آپا“ ہے۔ اگر دونوں کرداروں کا موازنہ کیا جائے تو عصمت کی کبریٰ اپنی انفرادیت کے ساتھ ساتھ اجتماعی مسئلے کو پیش کرتی ہے جب کہ آپا کی شخصیت اپنی بہت ساری خوبیوں کے باوجود اس خوبی سے عاری ہے۔ عصمت کا یہ افسانہ ان کے شاہکار افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ تقسیم ہند کے ایسے کے موضوع پر ان کا افسانہ ”جڑیں“ بھی اپنا ایک مقام رکھتا ہے۔ ”کلیاں“ (۱۹۴۰ء)، ”چوٹیں“ (۱۹۴۲ء)، ”چھوٹی موٹی“ (۱۹۵۲ء) اور ”دو ہاتھ“ (۱۹۶۲ء) ان کے خاص افسانوی مجموعے ہیں۔

عصمت نے افسانوں کے علاوہ کئی ناول بھی تصنیف کیے جس میں سب سے زیادہ شہرت ان کے ناول ”ٹیرھی لکیر“ (۱۹۴۴ء) کو حاصل ہوئی۔ اس ناول کے ذریعہ عصمت چغتائی نے اردو ناول کو ایک اہم کردار عطا کیا ہے جو منفرد اور انوکھا ہے۔ یہ نفسیاتی ناول ہے جس میں شمن نام کی ایک لڑکی کے مزاج میں کچی اور ٹیرھے پن کو دکھایا گیا ہے جو تا عمر ختم نہیں ہوتی لیکن اس ناول کا اختتام طریہ ہے۔ ماں بن کر شمن کے ذہن اور جذبات میں حیرت انگیز تبدیلی ہوتی ہے۔ اس کردار کو عصمت چغتائی نے تحلیل نفسی کے ذریعے اس کی نفسیات کے ٹیرھے پن کو پیش کیا ہے۔ بچپن سے اسے وہ ماحول نہیں ملتا جو عام طور سے اور بچوں کو ملتا ہے جس کی وجہ سے وہ احساس کمتری کا شکار ہو جاتی ہے اور بے راہ رو ہو جاتی ہے۔ محبت کا متلاشی یہ کردار اردو ناولوں میں ایک انفرادی حیثیت رکھتا ہے۔

”ایک قطرہ خون“ (۱۹۷۶ء) عصمت چغتائی کے مخصوص انداز سے بالکل مختلف ناول ہے۔ یہ ایک تاریخی ناول ہے۔ اسلامی تاریخ کے اہم حادثے واقعہ کربلا کو اس کا موضوع بنایا گیا ہے۔

عصمت کے ناولوں اور افسانوں کو جو چیز جلا بخشتی ہے وہ ان کے اسلوب کا نرالا پن ہے۔ ان کی ایک مخصوص زبان ہے۔

ظ۔ انصاری لکھتے ہیں:

”انہیں لکھنا آتا ہے۔ افسانہ سننا آتا ہے۔ لچکیلی دھار دار زبان آتی

ہے۔ نشتر چبھونا آتا ہے اور یہ سارے ہنر وہ اپنے مشاہدے اور مطالعے

کی محدود دنیا میں خوب دکھا چکی ہیں“۔

رضیہ سجاد ظہیر (۱۵ فروری ۱۹۱۷ء، جمیر تا ۱۸ دسمبر ۱۹۷۹ء، دہلی):

رضیہ سجاد ظہیر جس وقت فن کی دنیا میں داخل ہوئیں وہ ترقی پسند تحریک کے عروج کا زمانہ تھا۔ چنانچہ وہ اس تحریک سے وابستہ ہو گئیں۔ ان کے افسانوں اور ناولوں کا موضوع وہی ہے جو ترقی پسند تحریک سے وابستہ لوگوں کی تخلیقات کا تھا۔ انھوں نے متعدد افسانے لکھے ان کے دو افسانوی مجموعے ان کی وفات کے بعد ”زرد گلاب“ (۱۹۸۱ء) اور ”اللہ دے بندہ لے“ (۱۹۸۴ء) شائع ہوئے۔ ان کے کردار متوسط طبقے کے ہوتے ہیں۔ انھوں نے مختلف موضوعات پر افسانے تخلیق کیے۔ وہ اپنے کردار ارد گرد سے لیتی ہیں اور اپنے عمیق مشاہدے سے اس میں جان ڈال دیتی ہیں۔ جہاں تک عورتوں کے کردار کا تعلق ہے وہ سارے انداز میں ان کے افسانوں میں ملتی ہیں۔

”گلوڑی چلی آوے ہے“ کی کہانی جلو خالہ کی ہے جو طلاق شدہ ہے۔ وہ محنت اور مزدوری کر کے اپنا گزارا کرتی ہے لیکن سماج کے لوگ ہر وقت اس کی تذلیل کرتے ہیں، کیوں کہ طلاق شدہ یا بیوہ عورت کو منحوس اور بدنصیب قرار دیا جاتا ہے۔

اچھے پلاٹ کے اعتبار سے ان کے افسانے ”پت جھڑ میں پھول“ اور ”زرد گلاب“ اہمیت کے حامل ہیں۔ ”پت جھڑ میں پھول“ میں فن پر خود کو قربان کر دینے والے ایک فن کار کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ ان کے علاوہ ”تب اور اب“ اور ”کچھ تو کہئے“ اور ”دو دل ایک داستان“ ان کی بہترین کہانیاں ہیں۔ عورتوں کے دل کی حساس کیفیت کو انھوں نے اپنی کہانیوں میں بہت خوبی سے پیش کیا ہے۔

رضیہ سجاد ظہیر نے تین ناول بھی تخلیق کیے۔ ”اللہ میگہ دے“، ”سرِ شام“ اور ”خن“۔ یہ سبھی ناول مقصدی اور اصلاحی ہیں اور ان کے ترقی پسند نظریے کی نمائندگی کرتے ہیں۔

”اللہ میگہ دے“ (۱۹۷۳ء) کے اہم کردار نیتا، دیبا، زیندر، نہال اور بوس ہیں۔ زیندر، نہال اور بوس تینوں انجینئر ہیں۔ موسلا دھار بارش کی وجہ سے گوشتی ندی کا باندھ ٹوٹ جاتا ہے اور سیلاب آ جاتا ہے جس کو روکنے کی کوشش یہ تینوں پہلے ہی کر چکے ہوتے ہیں۔ وہ اعلیٰ حکام کے پاس بھی اس صورت حال کو لے کر جاتے ہیں۔

چنانچہ کامیابی نہ ہونے کی صورت میں وہ سیلاب کی زد میں آنے والے لوگوں کی مدد کرتے ہیں اور جان تک کی بازی لگا دیتے ہیں۔

نیتا اور دیبا بھی حساس کردار ہیں۔ نیتا ایک آرٹسٹ ہے اور اسے اپنے ملک و قوم کی بگڑتی ہوئی صورتِ حال کا شدید احساس ہے۔ دیبا ایک اسکول ٹیچر ہے۔ وہ چاہتی ہے کہ اسکول کے ٹیچروں کی تنخواہ میں اضافہ ہو جائے جس کے لیے وہ بھرپور جدوجہد کرتی ہے۔

”سرشام“ (سن، ن)، اس ناول کے مرکزی کردار منصور اور حلیمہ ہیں۔ منصور ایک انقلابی نوجوان ہے اور بنگال کا رہنے والا ہے۔ حلیمہ سے اس کی ملاقات یوپی میں ایک دوست کے گھر پر ہوتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے محبت کرنے لگتے ہیں اور شادی کر لیتے ہیں۔ منصور کو جب اپنے دوستوں کے خط سے یہ پتہ چلتا ہے کہ اس کی بنگال میں ضرورت ہے۔ وہ بیمار ہوتے ہوئے بھی حلیمہ کو ساتھ لے کر چلا جاتا ہے۔ بالآخر بیماری کی وجہ سے اس کی موت واقع ہو جاتی ہے اور حلیمہ اپنے وطن واپس آنے کے بجائے اپنے آپ کو منصور کے خوابوں کو پورا کرنے کے لیے وقف کر دیتی ہے۔

رضیہ سجاد ظہیر کا اندازِ بیان سادہ اور سلیس ہے۔ اسلوب میں روانی اور دل نشینی موجود ہے اور ان کے لہجہ میں مزاح کا پہلو بھی پوشیدہ ہوتا ہے۔

آزادی کے بعد لکھے جانے والے ناولوں میں رضیہ فصیح احمد کا ناول ”آبلہ پا“ (۱۹۶۵ء) بھی اہمیت کا حامل ہے۔ جس کو آدم جی ادبی انعام ملا۔ اس میں پاکستان کے مخصوص طبقے کی عکاسی کی گئی ہے۔ ظہور پاکستان کے بعد وہاں ایک ایسا طبقہ بھی ابھرا جو زندگی کے ظاہری حسن کا دلدادہ تھا اور جس میں مادیت پرستی کا عنصر بدرجہ اتم موجود تھا۔ ان کا دوسرا ناول ”انتظارِ موسمِ گل“ ہے جو مرکزی کردار تارا نام کی لڑکی کی زندگی کا استعارہ ہے۔ اس ناول میں مصنفہ نے زمیندار گھرانے کے رہن سہن اور ان کے ظلم و ستم کا تہذیبی موقع پیش کیا ہے۔

خدیجہ مستور (۱۲ دسمبر ۱۹۲۷ء لکھنؤ، جولائی ۱۹۸۲ء، لندن):

خدیجہ مستور نے ادبی سفر کا آغاز افسانوں سے کیا۔ ”کھیل“، ”بوچھاڑ“، ”تھکے ہارے“ (۱۹۶۲ء)، ”ٹھنڈا میٹھا پانی“ اور ”چندر روز اور“، ان کے افسانوی مجموعے ہیں۔ ان کے افسانوی سفر میں بہت سے رنگ اور انداز ملتے ہیں۔ ”مینوں لے چلے بابلا لے چلے و لے“، میں فساد کو موضوع بنایا گیا ہے، جس میں انسان نما درندوں کی مصوری کی گئی ہے۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ پر ان کا افسانہ ”ٹھنڈا میٹھا پانی“ ہے۔ اسی طرح جنگِ عظیم کے بعد پیدا

ہونے والے اقتصادی اور معاشی حالات کو بھی انھوں نے اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے جن میں ”تھکے ہارے“، ”خرمن“، ”ڈولی“، ”دل کی پیاس“، ”دادا“ اور ”دس نمبری“ وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

خدیجہ مستور نے جنسی موضوعات پر بھی بعض اچھی کہانیاں لکھیں ہیں۔ انھوں نے بھی متوسط طبقوں کی عورتوں کی جنسی گھٹن اور اس کے ذریعہ پیدا ہونے والی برائیوں کو بیان کیا ہے۔ ”کھیل“ اور ”بوچھاڑ“ جنس کے موضوع پر لکھے گئے اچھے افسانے ہیں۔

خدیجہ مستور کو کرداروں کو پوری سچائی کے ساتھ پیش کرنا خوب آتا ہے کیوں کہ انھوں نے کردار اپنے ارد گرد پھیلے ہوئے مخصوص ماحول سے لیے ہیں۔ ان کے تمام کردار قاری کے آس پاس موجود ہوتے ہیں۔

اس کے علاوہ خدیجہ مستور نے ”آنگن“ اور ”زمین“ دو ناول لکھے۔ ”آنگن“ کی سن اشاعت ۱۹۶۲ء ہے۔ یہ آزادی کے بعد لکھے جانے والے ناولوں میں ایک اہم ناول ہے۔ خدیجہ مستور نے اس ناول میں ایک متوسط طبقے کے گھرانے کے ذریعے ہندوستان کی آزادی، تقسیم اور اس سے پیدا ہونے والی صورت حال کو پیش کیا ہے کہ یہ طبقہ ان مخصوص واقعات کو کس طرح محسوس کرتا ہے اور انگیز کرتا ہے۔ اس ناول میں اس زمانے کے ہندوستان کی سیاسی زندگی بھی پس منظر میں پیش کی گئی ہے۔ اس ناول کا حسن اس کے واقعات کی پیش کش میں مضمر ہے۔ اچھی پیش کش کے ناطے پوری کہانی گتھی ہوئی نظر آتی ہے۔ اس ناول کی کامیابی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے نور الحسن صدیقی کہتے ہیں:

”خدیجہ مستور بھی اپنی جانی پہچانی دنیا کا انتخاب کرتی ہیں۔ ان کا فن ننھے سے ہاتھی دانت پر مینا کاری کا فن ہے۔ ایک متوسط مسلمان گھرانے کا آنگن ان کی توجہ کا مرکز ہے۔ یہ آنگن آنگن کے سوا بھی بہت کچھ ہوتا ہے۔ یہ بیک وقت ڈائننگ روم بھی ہوتا ہے، ڈرائنگ روم بھی۔ یہاں گھر کی چار دیواری سے باہر پیش آنے والے واقعات کی گونج بھی سنائی دیتی ہے۔ آنگن سے ملی بیٹھک میں مذہب، سیاست، ادب، تعلیم، دنیا بھر کے موضوعات پر گفتگو ہوتی ہے۔ جس کی آواز آنگن تک پہنچتی ہے۔ مگر مبہم اور غیر واضح“۔ ۳

دوسرا ناول ”زمین“ ۱۹۸۴ء میں شائع ہوا۔ اس ناول میں ساجدہ نامی کردار کے حوالے سے مہاجرین کی

زندگی اور ۴۷ء کے بعد کے پاکستانی معاشرے اور سیاست کی عکاسی کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ناول بھی ”آنگن“ کی طرح فنی تقاضوں کو پورا کرتا ہے لیکن ”زمین“ کے مطالعے سے کسی نئے پن کا احساس نہیں ہوتا ہے ”آنگن“ اور ”زمین“ دونوں ایک ہی طرز پر لکھے گئے ناول ہیں۔ دونوں کی زبان بھی ایک ہی طرح کی ہیں۔ سادہ، رواں، اور روزمرہ کی زبان۔ کہیں کہیں حسن پیدا کرنے کے لیے تشبیہ و استعارہ کا استعمال بھی ملتا ہے۔

قرۃ العین حیدر (۲۰ جنوری ۱۹۲۷ء علی گڑھ، ۲۱ اگست ۲۰۰۷ء نوئیڈا):

آزادی کے بعد اردو فکشن نگاروں میں ایک نمایاں نام قرۃ العین حیدر کا ہے۔ موجودہ دور میں ان کا کوئی ثانی نہیں۔ وہ ایک منفرد مقام رکھتی ہیں۔ کرداروں کی پیش کش، تاریخی فضا اور منفرد اسلوب نگارش ایسے اسباب ہیں جو انھیں دوسرے فن کاروں سے ممتاز کرتے ہیں۔

عام طور سے ادیب کہانی کی بنیادی تھیم کو کرداروں کے اعمال اور افعال کے ذریعے پیش کرتے ہیں۔ اس کے برعکس قرۃ العین حیدر حرکات و سکنات سے زیادہ کہانی کی تشکیل، کرداروں کے ذہنی تصورات اور محسوسات کے ذریعہ کرتی ہیں جس کی وجہ سے ان کے ناولوں میں زمانے کی منطقی ترتیب قائم نہیں رہتی ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل ایک دوسرے میں مدغم ہوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ چوں کہ ناول نگار کا موضوع انسان کی ذہنی زندگی ہے اور ذہنی زندگی کو پیش کرنے کے لیے سب سے کارآمد تکنیک ”شعور کی رو“ ہے۔ لہذا جگہ جگہ اظہار و بیان کے لیے ”شعور کی رو“ سے کام لیا گیا ہے اور بالخصوص ”آگ کا دریا“ میں اس کی متعدد مثالیں موجود ہیں۔

قرۃ العین حیدر نے اردو ادب کو کافی ضخیم ناول دیے۔ ”آگ کا دریا“ (۱۹۵۹ء) اس کا بین ثبوت ہے۔ اس کا وسیع کینوس تاریخی فضا پر محیط ہے۔ اس میں چار بڑے عہد دکھائے گئے ہیں۔ اس کا تین عہد ماضی پر مشتمل ہے اور ہر عہد کے مرکزی کردار کی ایک ہی ٹریجڈی ہے کہ وہ وقت اور تاریخ کے آگے بے بس ولا چار ہے اور اسے اس کے آگے جھکنا پڑتا ہے۔ اس طرح اس کی روح شدید کرب سے دو چار ہوتی ہے۔ کرداروں کی مجبوری کی یکسانیت انھیں ٹائپ کردار بنادیتے ہیں لیکن انجام کی وحدت قرۃ العین حیدر کے مرکزی موضوع کا پتہ دیتی ہے۔ ”آگ کا دریا“ ان کے فکر و فن کی عمدہ مثال ہے۔

”آگ کا دریا“ کے علاوہ قرۃ العین حیدر کے ناول ”آخر شب کے ہمسفر“ (۱۹۷۹ء)، ”گردش رنگ چمن“ (۱۹۸۸ء) اور ”چاندنی بیگم“ (۱۹۹۰ء) ایسے ناول ہیں جو اردو ناول کو دنیا کی دوسری ترقی یافتہ زبانوں کے فکشن کے مد مقابل لاکھڑا کرتے ہیں۔

”آخر شب کے ہمسفر“ ۱۹۴۲ء کی بنگال کی دہشت پسند تحریک پر لکھا گیا ایسا اہم ناول ہے جس کی پذیرائی غیر مماثلک میں بھی کی گئی۔ ”گردش رنگ چمن“ اپنے موضوع اور اسلوب کی گونا گوں خصوصیات کے بنا پر ناول کے سرمایے میں بیش بہا اضافہ ہے۔

”میرے بھی صنم خانے“ (۱۹۴۷ء) ”سفینہ غم دل“ (۱۹۵۲ء) اور ان کا ابتدائی افسانوی مجموعہ ”ستاروں سے آگے“ (۱۹۴۶ء) میں ایک پوری نسل کے المیہ کی داستان ہے۔ اس کا زمانہ ۴۷ء کے آس پاس شروع ہو کر آزادی کے بعد کے چند سالوں پر محیط ہے۔ قرۃ العین حیدر نے عورت کی مجبوری و لا چاری، اس کے مقدر اور اس کے استحصال کو بھی موضوع بنایا ہے۔ ”سیتا ہرن“ (۱۹۶۰ء) اور ”اگلے جنم مو ہے بٹیا نہ کچو“ (۱۹۷۶ء) کا مرکزی موضوع یہی ہے۔ مؤخر الذکر ناولٹ میں رشک قرنامی عورت کی لا چاری اور بے بسی دکھائی گئی ہے۔ وہ اور اس کے بچے مردوں کی وحشت اور بربریت کی نذر ہو جاتے ہیں جب کہ ”سیتا میر چندانی“ جو کہ ”سیتا ہرن“ کا مرکزی کردار ہے۔ اس کا کردار رشک قرم سے مختلف ہے۔ تنہائی اس کا بھی مقدر بنتی ہے لیکن اس کی اس حالت کا ذمہ دار کوئی اور نہیں بلکہ وہ خود ہے۔ وہ ایسے حالات پیدا کر دیتی ہے جو اس کی پسپائی کا ذمہ دار ہو جاتا ہے۔ محنت کش عوام کے استحصال اور ظلم و نا انصافی کی داستان ان کے ناولٹ ”چائے کے باغ“ (۱۹۶۴ء) میں پائی جاتی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے یہاں کہانی کو پیش کرنے کے لیے مختلف طریقہ کار کا استعمال ملتا ہے۔ اس میں منظر نگاری کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔ اپنے ناولوں میں کسی مخصوص تہذیب یا مخصوص دور کو پیش کرنے کے لیے منظر نگاری کا سہارا لیتی ہیں۔ جس طرح ایک اسٹیج پر مناظر بدلتے رہتے ہیں اسی طرح ان کی کہانیوں میں فضا سازی بدلتی رہتی ہے۔ منظر نگاری کہانی کے ارتقا میں مدد دیتی ہے۔

قرۃ العین کے سارے ناولوں میں تاریخ کو پس منظر کے طور پر استعمال کیا ہے۔ ان کا خاص موضوع انسانی وجود کے اندر کے بے چینی، اضطراب اور اس کے اندر کی تنہائی کے کرب کا شدید احساس ہے۔ ان کا اسلوب شاعرانہ ہے۔ کہیں کہیں بیان میں سادگی بھی پائی جاتی ہے۔

بانو قدسیہ (۲۸ نومبر ۱۹۲۸ء فیروز پور، مشرقی پنجاب):

”بانو قدسیہ“ نے ۱۹۵۱ء میں مشہور رسالہ ”ادب لطیف“ میں ”واماندگی شوق“ لکھ کر افسانہ نگاری کا آغاز کیا۔ انھوں نے افسانہ نگاری کا آغاز ایسے دور میں کیا جب افسانہ نگاری کے فن میں علامتی افسانوں کا رجحان بڑھنے لگا۔ کہانی اپنا کہانی پن کھوتی جا رہی تھی۔ وضاحت کی جگہ دھند اور اسرار کی کیفیت کو بنیادی اہمیت حاصل ہو گئی

لیکن دوش بدوش ایسے افسانہ نگاروں کی کھیپ بھی موجود تھی جنہوں نے علامتی افسانہ نگاری کے بجائے بیانیہ کو ہی اظہار کا وسیلہ بنایا۔ بانو قدسیہ کا شمار ایسے ہی افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کی کہانیوں میں پلاٹ بھی کے ساتھ ساتھ کردار، مکالمہ، منظر کشی اور زماں و مکاں بھی ہے۔ وہ اپنے موضوعات اپنے ارد گرد کے معاشرے سے لیتی ہیں۔ اس طرح ان کے موضوعات میں سماجی استحصال، روحانی حد بندیاں، جسمانی گھٹن، پرانی اور نئی تہذیب کا تصادم، پرانے رسم و رواج میں جکڑے ہوئے خاندان اور طبقہ نسواں کے مسائل شامل ہیں۔ ”دورگی“ اور ”پابند“ میں عورتوں کے مسائل کی اچھی تصویر کشی کی گئی ہے۔ ”کلو“ میں کالے اور گورے رنگ کی تفریق کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ ”واماندگی شوق“ ان کا پہلا اور شہرت یافتہ افسانہ ہے۔ اس میں سماج کے ایک اہم مسئلہ کو پیش کیا گیا ہے۔ قدامت اور جدت کا تصادم اس کا موضوع ہے۔ ”بازگشت“، ”کچھ اور نہیں“ اور ”امر بیل“ ان کے افسانوی مجموعے ہیں۔

بانو قدسیہ نے افسانے ہی نہیں لکھے بلکہ دو مشہور ناول بھی لکھے ایک ”شہر بے مثال“ اور دوسرا ”راجہ گدھ“۔
 ”شہر بے مثال“ کا سن اشاعت معلوم نہیں ہے لیکن ایک انٹرویو میں بانو قدسیہ کہتی ہیں:

”ان دونوں ناولوں کی اشاعت میں پندرہ سولہ سال کا فرق ہے۔ لہذا ایسا محسوس ہونا ہی چاہئے۔ علاوہ ازیں میں نے ”راجہ گدھ“ پر بہت محنت کی ہے جس کا اندازہ یوں لگائیے کہ میں نے اسے پانچ سال کے عرصے میں مکمل کیا۔“ ۵

مندرجہ بالا اقتباس سے دونوں کا سن اشاعت میں پندرہ سولہ سال کا فرق ہے۔ تو اگر ”راجہ گدھ“ کا سن اشاعت ۱۹۸۱ء ہے تو ”شہر بے مثال“ کی اشاعت غالباً ۶۷-۱۹۶۶ء کے آس پاس رہی ہوگی۔ ”شہر بے مثال“ کا موضوع پاکستان کا وہ مادی معاشرہ ہے جہاں انسان اپنی زندگی کے اہم فیصلوں کو دولت کے ترازو میں تولتا ہے۔ لہذا پاکستان کا شہر لاہور کے مادی معاشرے کو موضوع بنایا گیا ہے اور ساتھ ہی ساتھ پاکستان کے دوسرے شہر بہاولپور کا بھی ذکر کیا گیا ہے جہاں زندگی سادہ اور پیار سے معمور ہے تاکہ مادیت پرست دنیا کی صحیح طور سے عکاسی ہو سکے۔ اس ناول کی ہیروئن رشیدہ بہاولپور کی رہنے والی ہے۔ شہر لاہور تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے آتی ہے۔ ظفر سے معاشرہ ہوتا ہے لیکن جب ظفر کی غیر موجودگی میں ظفر کے والد ملک صاحب اس کا خیال رکھتے ہیں تو وہ اس پر آسائش زندگی سے مرعوب ہو جاتی ہے اور ملک صاحب کی خواہش پر ان سے شادی کر لیتی ہے۔ اس ناول کا انجام ملک صاحب کی موت پر ہوتا ہے اور مبہم طور پر بتایا گیا ہے کہ رشیدہ جب پر تعیش زندگی سے اکتا جاتی ہے تو ملک

صاحب کا خون کر دیتی ہے۔

”راجہ گدھ“ ۱۹۸۱ء، اس ناول میں بانو قدسیہ کے فن کی پختگی نمایاں ہے۔ مذکورہ بالا انٹرویو سے بھی پتہ چلتا ہے کہ بانو قدسیہ بھی ”شہر بے مثال“ کے بالمقابل اس ناول کی اہمیت کی معترف ہیں۔

اس ناول کا جائے وقوع بھی پاکستان ہے۔ یہ ناول ۱۹۴۷ء کے بعد پاکستان میں پیدا ہونے والی نوجوان نسل کی ذہنی اور جذباتی پیچیدگیوں اور روحانی اضطراب کو پیش کرتا ہے۔ یہ ناول چار حصوں پر مشتمل ہے۔ قیوم، سیسی شاہ اور آفتاب اس کے مرکزی کردار ہیں۔ سیسی شاہ اور آفتاب ایک دوسرے سے محبت کرتے ہیں لیکن جب آفتاب اس کا ساتھ نہیں دیتا تو سیسی شاہ اپنے آپ کو قیوم کے حوالے کر دیتی ہے۔ قیوم نہ جانے کب سے اس کا طالب تھا۔ وہ اس کا استعمال خوب جی بھر کر کرتا ہے اور اس سے جسمانی لذت تب تک اٹھاتا ہے جب تک سیسی قریب المرگ نہیں ہو جاتی۔ مصنفہ نے بڑی خوبصورتی سے اس کے کردار و اعمال کے ذریعہ اپنے نقطہ نظر کو پوری وضاحت کے ساتھ پیش کیا ہے اور اپنے نقطہ نظر کو منطقی طور پر ثابت کرنے کے لیے جنگل میں راجہ گدھ کے خلاف عدالت کے مختلف مناظر پیش کیے ہیں۔ راجہ گدھ کو آج کے انسان کے استعارہ کے طور پر رزق حرام کے حوالے سے پیش کر کے اپنے نقطہ نظر کو معنویت عطا کر دی ہے۔ اس ناول میں راجہ گدھ کو مردار کھانے کی وجہ سے سزا کے طور پر جنگل بدر کیا جاتا ہے۔ اس کے ذریعہ مصنفہ رزق حرام کے منفی پہلو کو بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کرتی ہیں۔

ہاجرہ مسرور (۱۷ جنوری ۱۹۲۹ء لکھنؤ):

اردو کے افسانوی ادب اور بالخصوص خواتین افسانہ نگاروں میں ہاجرہ مسرور ایک جانا پہچانا نام ہے۔ یوں تو انھوں نے آزادی سے پہلے ہی لکھنا شروع کر دیا تھا ان کے دو افسانوی مجموعے ”ہائے اللہ“ اور ”چر کے“ آزادی سے پہلے شائع ہو چکے ہیں۔ ان کے مجموعے ”ہائے اللہ“ کے سارے افسانے ۱۹۴۳ء، ۱۹۴۴ء اور ۱۹۴۵ء میں شائع ہوئے ہیں۔ ”چر کے“ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے۔ ہاجرہ مسرور ”سب افسانے میرے“ کے پیش لفظ میں کہتی ہیں:

”میں نے اپنے افسانوں کی ترتیب کو آج سے شروع کیا ہے اور گزرے ہوئے کل تک لے گئی ہوں (گزرے ہوئے کل کے لیے اگر کوئی لفظ ہے تو مجھے یاد نہیں آ رہا) کیوں کہ ایسی ترتیب سے خود میں یہ افسانے اب

پڑھنا شروع کیے تھے۔ میرے افسانوں کا سب سے پہلا مجموعہ ”چیر کے“ جو ایک زمانے سے میرے پاس نہیں تھا وہ سب سے آخر میں دستیاب ہوا۔^۱

مذکورہ بالا اقتباس کی روشنی میں یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ ”چر کے“ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے۔ اس لیے یہ بھی آزادی سے پہلے شائع ہو چکا تھا۔ لیکن ان کے ادبی سرمایے کا بڑا حصہ آزادی کے بعد وجود میں آیا۔ ”سب افسانے میرے“ ہاجرہ مسرور کے افسانوں کی کلیات ہے۔

اس میں افسانوی مجموعوں کی ترتیب اس طرح ہے:

- | | | |
|----------------------|---------------|------------------|
| ۱۔ چاند کے دوسری طرف | ۲۔ تیسری منزل | ۳۔ اندھیرے اجالے |
| ۴۔ چوری | ۵۔ ہائے اللہ | ۶۔ چر کے |

ان کے افسانوں میں جنسی موضوعات پائے جاتے ہیں۔ وہ جنس کی اہمیت، اس کی پیچیدگیوں، الجھنوں اور ان کے نازک رشتوں کو خوب سمجھتی ہیں۔ ان کے کردار متوسط اور ادنیٰ طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ چوں کہ وہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھیں اس لیے نہایت بے باکی سے ان کے مضحک پہلوؤں کو نشانہ بناتی ہیں لیکن یہ بے باکی ایک حد تک ہوتی ہے۔ وہ اپنے خیال کو بالکل آزاد نہیں چھوڑ دیتی ہیں۔ ”ہائے اللہ“، ”بندر کا گھاؤ“، ”کتے“ اور ”تل اوٹ پہاڑ“ اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ ”ہائے اللہ“ میں ایک چھوٹی بچی کی جنس کے تئیں تجسس کو دکھایا گیا ہے جس کا احساس انجانے ہی میں اس کی دادی دلاتی ہیں۔ ”بندر کا گھاؤ“ میں ایک لڑکی کی بے چارگی کو دکھایا گیا ہے جو اپنی اس غلطی کی سزا اپنے گھر والوں کی طرف سے بھگت رہی ہے جو اس نے کی ہی نہیں جب کہ اسی گھر کے مرد باہر ہر طرح کی عیاشی کرتے ہیں اور انہیں اس کی پوری آزادی حاصل ہے۔ اس لڑکی کو اپنی حالت اس بندر کے جیسی محسوس ہوتی ہے جو چھت پر اپنے گھاؤ کی وجہ سے مجبور لیٹا تھا جس کے ارد گرد بندر بیٹھے ہوئے اس کے زخم کو کیر رہے ہیں۔ آخر میں لڑکی ایک بیمار کی صورت میں نظر آتی ہے اور خون کی قے کرتی ہے جو شاید ٹی۔ بی کی علامت ہے۔ اسی صورت حال سے اس افسانہ کا آغاز ہوتا ہے۔ ”تل اوٹ پہاڑ“ میں ایک کم عمر لڑکی اپنے باپ کی عیاشی کی وجہ سے ہم جنسی کی طرف مائل ہو جاتی ہے اور ”کتے“ میں ایک حلوائی کو گٹے اس آدمی کی طرح نظر آتے ہیں جس نے ایک طوائف کو بنا قیمت ادا کیے ہوئے اس سے چھیڑ خانی کرتا ہے جب طوائف اس کی چھیڑ خانی کا ساتھ نہیں دیتی ہے تو وہ

اس کو چہرا بھونک دیتا ہے۔ حلوائی سوچتا ہے کہ کتے بھی مٹھائی نہ ملنے کی صورت میں اس کو کاٹ ڈالیں گے۔ اس دن سے حلوائی کتے کو دھتکارتا ہے لیکن ڈرتے ہوئے، اور اسے مٹھائی بھی دیتا رہتا ہے۔

اسی بنا پر انھیں عصمت چغتائی کا مقلد کہا جاتا ہے جب کہ ایسا نہیں ہے۔ ہاجرہ مسرور نے عصمت چغتائی کی تقلید موضوع کے حد تک کی ہے لیکن اظہار بیان دونوں کا مختلف ہے۔

یوں تو ہاجرہ مسرور نے افسانے کی ابتدا جنسی موضوعات سے کی لیکن جلد ہی وہ سماجی حقیقت نگاری کی طرف راغب ہو گئیں۔ ان کے بیشتر افسانے انسانی زندگی کے چھوٹے چھوٹے اور معمولی واقعات پر مشتمل ہیں۔ ہلکے پھلکے واقعات کو اپنے طنز کی شگفتگی سے بڑا اہم اور بے حد موثر بنا دینا ہاجرہ مسرور کو خوب آتا ہے۔ ”ایک سفر ایک اشتہار“ ایسا ہی افسانہ ہے جس میں ایک بیمار بچہ ریل کے سفر میں پریشانی کا سامنا کرتا ہے اور دوسرے لوگ بھی اس سفر میں پریشانی اٹھاتے ہیں۔ البتہ چند لوگ دادا گیری سے اپنے لیے جگہ بنا لیتے ہیں۔ سبھی کے پاس ٹکٹ ہے لیکن سبھی تکلیف دہ سفر کر رہے ہیں۔ ایسے میں اچانک اس بچے کی نظر اس اخبار پر پڑتی ہے جس کو اس شخص نے کھول رکھا ہے جو ریل میں بیت الخلا کے باہر اپنے سامان پر بیٹھا ہے۔ اس اخبار کی پشت پر لکھا تھا۔ ”ٹکٹ خرید کر اطمینان سے سفر کیجئے“۔

ہاجرہ مسرور نے زندگی کے عام واقعات کو موضوع بنایا ہے لیکن زیادہ تر یہ واقعات عورتوں کے ارد گرد گھومتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کے نمائندے افسانے ”تیسری منزل“، ”بھالو“، ”کنیز“، ”اندھیرے اجالے“، ”بھاگ بھری“، ”عاقبت“ اور ”چاند کے دوسری طرف“ ہیں۔ ان افسانوں میں عورتوں پر ہونے والے ظلم و زیادتی پر مختلف زاویہ سے روشنی ڈالی گئی ہے۔

ہاجرہ مسرور کا انداز بیان سادہ اور سلیس ہے۔ اس میں تسلسل اور روانی ہے۔ مکالمے مختصر اور دلکش ہیں۔ متوسط طبقے کے کردار اپنے طبقے کی زبان بہت خوبصورتی سے بولتے ہیں۔

جیلانی بانو (۱۴ جولائی ۱۹۳۶ء، بدایوں):

جیلانی بانو دور جدید کی مشہور فکشن نگاروں میں سے ایک ہیں۔ وہ ادبی زندگی کا آغاز افسانہ نگاری سے کرتی ہیں۔ ان کے ابتدائی افسانوں میں رومانیت کی جھلک دکھائی دیتی ہے لیکن کسی حد تک داخلی جذبات کی بھی عکاسی کی گئی ہے جس کی وجہ سے ان کے افسانوں میں درد کی لہریں بھی دیکھنے کو ملتی ہیں۔ اس طرح کے افسانوں میں ”موم کی مریم“، ”دیو داسی“، ”بھونزا اور چراغ“، ”نئی عورت“ اور ”آگ اور پھول“ قابل ذکر ہیں۔ ”روشنی کے

مینار“ (۱۹۵۸ء)، ”زروان“ (۱۹۶۳ء)، ”یہ کون ہنسا“ (۱۹۹۲ء) اور ”بات پھولوں کی“ (۲۰۰۱ء) ان کے اہم افسانوی مجموعے ہیں۔

”دیوداسی“ میں ایک لڑکی کی رومانی کہانی ہے جس کا نام ملکہ ہے۔ وہ بچپن سے ہی اپنے دوست صمد سے محبت کرتی ہے لیکن بڑے ہونے پر صمد اس سے الگ ہو جاتا ہے کیوں کہ صمد سماج کے ایک باعزت گھرانے سے تعلق رکھتا ہے اور ملکہ ایک دیوداسی کی بیٹی ہے جب کہ باپ ایک اعلیٰ خاندان سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کی دادی اکیلی ہونے کے ناطے اس کو اپنائیتی ہے کیوں کہ اس کے اور دوسرے پوتی پوتے حادثے کا شکار ہو چکے ہیں۔ پھر بھی سماج ملکہ کو اپنے درمیان مقام نہیں دیتا۔ ملکہ، ناصر سے شادی کر لیتی ہے جو کہ اس کا خاموش عاشق تھا لیکن شادی کے بعد بھی ملکہ اپنی محبت کو بھول نہیں پاتی ہے اور یہ محبت اس کے دل میں ٹیس بن کر ابھرتی رہتی ہے۔ یہ افسانہ داخلی جذبات نگاری کی اچھی مثال ہے۔

جیلانی بانو کے بعد کے افسانوں کے موضوعات سماجی حقیقت نگاری پر مبنی ہیں۔ سماجی حقیقت نگاری کے ذیل میں آنے والے افسانوں میں ”آئینہ“، ”ڈریم لینڈ“، ”بچوں کی رائے“، ”تلچھٹ“ اور ”چوری کا مال“ وغیرہ ہیں۔

”آئینہ“ میں ایک بوڑھی عورت کی اخلاقی گراؤٹ کو دکھایا گیا ہے۔ وہ معاشی بد حالی کی وجہ سے اپنے بیمار پوتے کی موسمی کو چھپ کر کھالیا کرتی ہے۔ جس کی اہمیت اس کو اپنے خوشحال زمانے میں نہیں تھی۔

جیلانی بانو کے کردار حیدر آباد کے گھرانوں کے ہوتے ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کے دکھ درد کو محسوس کرتی ہیں۔ خاص طور سے ان کی پوری ہمدردی مظلوم عورتوں کے ساتھ ہوتی ہیں اور وہ دل سے ان عورتوں کے ساتھ ہوتی ہیں جو اپنے حقوق کی لڑائی کے لیے کمر بستہ ہو جاتی ہیں۔ اس کی مثال ”موم کی مریم“ کی ہیروئین قدسیہ میں ملے گی۔ جو اپنے تقدس کے لیے زندگی بھر حالات سے لڑتی رہتی ہے۔

جیلانی بانو بدایوں میں پیدا ہوئیں لیکن انھوں نے اپنی زندگی حیدر آباد میں گزاری ہے۔ انھوں نے حیدر آباد کے جاگیرداروں کی تعیش بھری زندگی اور ان کے زوال دونوں ہی دور کو دیکھا ہے۔ وہ حیدر آباد کی مٹی ہوئی تہذیب اور زوال پذیر نظام کو دیکھ کر کڑھتی ہیں اور ان کی عیش پرستی اور ہوس پرستی کو زوال کا سبب بتاتی ہیں۔ اس موضوع کو انھوں نے اپنے دونوں ناولوں ”ایوان غزل“ اور ”بارش سنگ“ میں بہت خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

”ایوان غزل“ (۱۹۷۶ء) بنیادی طور پر سماجی اور تہذیبی ناول ہے۔ اس میں جاگیردارانہ نظام کے کریہہ پہلو پر روشنی ڈالی گئی ہے اور وہ عورتوں کا کس کس طرح استحصال کرتے تھے وہ بھی ہمیں اس ناول میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس کے علاوہ ملک میں ابھرتی ہوئی انقلابی صورت حال کی بھی عکاسی ملتی ہے۔ غزل اور چاندواہم کردار اس ناول نے دیئے۔ دونوں کا اس ناول میں استحصال کیا گیا ہے۔ غزل کو بگاڑنے میں اس کے باپ کا ہاتھ تھا اور چاند کو غلط راہ پر لگانے والا اس کا ماموں راشد تھا۔ اس طرح یہ دونوں کردار اس ناول کے مرکزی کردار ہیں اور اس مخصوص معاشرے میں عورتوں کے استحصال کی پراثر تصویر پیش کرتے ہیں۔

”بارش سنگ“ (۱۹۸۵ء)، کا پس منظر حیدرآباد کا گاؤں ہے۔ وہاں کے جاگیردار اور ساہوکار جو عوام پر ظلم کرتے تھے اور اس کے رد عمل میں عوام کا غصہ تلنگانہ تحریک کے جنم لینے کا باعث بنا۔ ”بارش سنگ“ انہیں موضوعات پر مبنی ہے۔ ”ایوان غزل“ کے مقابلے میں اس ناول کی اہمیت کم ہے۔ جس کی وجہ یہ ہے کہ جیلانی بانو نے اس میں وہاں کے ماحول کی جو عکاسی کی ہے اس میں اس باریک مشاہدے کے فقدان نظر آتا ہے جو ”ایوان غزل“ کا حسن ہے۔ غرض یہ کہ جیلانی بانو کا فکشن زندگی کے گہرے تجربے کو پیش کرتا ہے اور ان کے ناول اور افسانے یقیناً اور دو فکشن کے سرمایہ کا بیش بہا حصہ ہیں۔

خالدہ حسین (۱۸ جولائی ۱۹۳۸ء، لاہور):

خالدہ حسین علامتی افسانہ نگار کی حیثیت سے جانی جاتی ہیں۔ انھوں نے ”سواری“ اور ”ہزار پایہ“ جیسی کہانیاں لکھ کر اردو ادب میں اپنا ایک مستند مقام بنالیا۔ ان کے تین افسانوی مجموعے ”پہچان“ (۱۹۸۱ء)، ”دروازہ“ (۱۹۸۳ء) اور ”معروف عورت“ (۱۹۸۹ء) شائع ہو چکے ہیں۔ ڈاکٹر نثار احمد اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

”خالدہ حسین نے سواری اور ہزار پایہ جیسی بامعنی کہانیاں لکھیں۔ ان کہانیوں میں خالدہ حسین نے پاکستان کی فوجی آمریت اور آمرانہ نظام کے کھوکھلے پن کو جتنی فن کاری کے ساتھ پیش کیا ہے اس کی اردو میں دوسری مثال نہیں مل سکتی۔“

”سواری“ اس افسانہ میں سواری فوجی آمریت کی علامت ہے۔ جس میں سے ایک عجیب قسم کی مہک نکلتی

ہے گویا معاشرہ کا نظام سڑا گلا ہو گیا ہے اور اس مہک کو اس کہانی کا راوی واحد متکلم سب سے پہلے محسوس کرتا ہے۔ پھر شہر کے باقی لوگ محسوس کرتے ہیں۔ شروع میں یہ مہک لوگوں کو خراب اور عجیب لگتی ہے۔ لیکن آہستہ آہستہ اس مہک کے عادی ہو جاتے ہیں۔ یہاں خالدہ حسین نے عوام کے بے حسی پر زبردست طنز کیا ہے جو مصلحت اندیش ہیں اور مفاہمت پر بروقت تیار رہتے ہیں اور جو بھی اس سواری کے اندر جھانکنے کی کوشش کرتا ہے کہ اس کے اندر آخر کیا ہے اس کی زبان تالو سے چپک جاتی ہے اور وہ کچھ بول کر بتا نہیں پاتا ہے۔ گویا فوجی آمریت کے راز سے جو لوگ پردہ اٹھانا چاہتے ہیں ان کی آواز بند کر دی جاتی ہے۔ اس افسانہ میں اسراریت کی فضا مستقل قائم رہتی ہے جو کہ علامتی افسانوں کی خوبی ہے۔

”ہزار پایہ“ اس افسانہ میں سیاسی، سماجی اور تہذیبی نظام کے کھوکھلے پن کو اجاگر کیا گیا ہے۔ اس افسانہ میں بھی واحد متکلم ہے جو Throat Cancer کا شکار ہے۔ ڈاکٹر نے اسے یہ بتایا کہ اس کے اندر ایک ہزار پایہ پل رہا ہے جو دھیرے دھیرے اس کی رگوں میں اپنی شاخیں پھیلا رہا ہے۔ ڈاکٹری معائنے کے بعد جب وہ کمرے سے باہر نکلتا ہے تو اسے زندگی اور اس کی آسائش متوجہ کرتی ہیں لیکن اسے ان کے نام کوششوں کے باوجود یاد نہیں آتے۔ بار بار اسے اپنے اندر چلتا پھرتا ہزار پایہ محسوس ہوتا ہے۔ یہ کہانی علامتی انداز میں پاکستان کے سیاسی و سماجی اور تہذیبی نظام کے کھوکھلے پن کو پیش کرتی ہے۔ گویا اس معاشرے کے نظام کو بھی کینسر جیسی مہلک بیماری لگ گئی ہے اور اس کا علاج ناممکن ہے۔ یہ علامتی کہانیاں ہیں اس لیے واضح طور سے ان کے موضوع کا تعین نہیں کیا جاسکتا۔ ہاں بس صرف تعبیریں دی جاسکتی ہیں۔

خالدہ حسین نے فرد کی اندرونی کیفیت اور تنہائی کے مسئلے کو بھی موضوع بنایا ہے۔ اس ضمن میں ”ایک بوند لہو کی“، ”منی“، ”الاؤ“ اور ”آخری سمت“ کو مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ ”پہچان“ بھی ایک افسانہ ہے جس میں نئی نسل شناخت کے مسئلے کا سب سے زیادہ شکار ہے، اس موضوع کو پیش کیا گیا ہے۔ ”شہر پناہ“ بھی ان کا ایک افسانہ ہے جس میں واحد متکلم لڑکی کو عدم تحفظ کا احساس ہے۔ بہن بھائی اور اپنے والدین کی پناہ بھی اس کے لیے کافی نہیں ہوتی۔ لیکن آخر میں اسے اپنے بھائی کے دوست ظفر کی صورت میں پناہ مل جاتی ہے اور وہ اپنے آپ کو ظفر کی پناہ میں محفوظ محسوس کرتی ہے۔

یہ جائزہ آزادی کے بعد کے خواتین فکشن نگاروں پر مشتمل ہے لیکن ابتدا سے تا حال جتنے بھی رجحانات سامنے آتے ہیں ان کے فروغ میں خواتین نے حصہ لیا ہے۔ بالخصوص عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر نے اردو

فلشن کوئی جہتوں سے آشنا کیا اور خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور، قدسیہ بانو، جیلانی بانو اور خالدہ حسین وغیرہ نے اردو فلشن میں بیش بہا اضافے کیے۔ جمیلہ ہاشمی بھی آزادی کے بعد کے دور سے تعلق رکھتی ہیں اور اردو فلشن میں ایک نمایاں مقام کی حامل ہیں۔ لسانی اعتبار سے وہ اپنے ہم عصروں سے منفرد ہیں۔ پنجابی لب و لہجہ اور رومانی اسلوب نگارش ان کی تصنیفات کا خاصہ ہیں۔ ”اپنا اپنا جہنم“، ”آتشِ رفتہ“، ”تلاشِ بہاراں“، ”چہرہ بہ چہرہ رو برو“ اور ”دشتِ سوس“ جیسی اہم تصنیفات جمیلہ ہاشمی کو اردو فلشن نگاری میں ایک انفرادی مقام عطا کرتی ہیں۔

باب دوم

جمیلہ ہاشمی کا مختصر تعارف

جمیلہ ہاشمی کا مختصر تعارف

جمیلہ ہاشمی ۱۷ نومبر ۱۹۲۹ء کو گوجرہ میں پیدا ہوئیں۔ والد کا نام برکت علی ہاشمی اور والدہ کا نام فضل النساء تھا۔ برکت علی ہاشمی، فضل النساء کے پھوپھی کے بیٹے تھے۔ اس طرح جمیلہ ہاشمی کا دادھیال اور نانھیال دونوں ہی چچے کا ہے۔ ہاشمی قریشی سے نسبت رکھتی تھیں اور زمیندار گھرانے سے تعلق رکھتی تھیں۔ ان کا گھرانہ بہت پردہ نشین تھا جس کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ کسی کے غم اور خوشی میں بھی وہ لوگ رات کے وقت جایا کرتی تھیں۔ جمیلہ ہاشمی کے والد پیشے سے تاجر تھے اور والدہ امرتسر میں گورنمنٹ ہائی اسکول کی ہیڈ مسٹر لیس تھیں۔ قیام پاکستان کے (۱۹۴۷ء) بعد برکت علی ہاشمی کا گھرانہ منگمری جا کر آباد ہو گیا۔ فضل النساء نے وہاں ایک اسکول کھول لیا۔ اس اسکول کو ”مئی کا اسکول“ کہا جاتا تھا۔ اس کی فیس پانچ اور دس روپے تھی۔ یہ اسکول اخلاقیات کی ترویج میں پیش پیش تھا۔

جمیلہ ہاشمی اپنے بہن بھائیوں میں سب سے بڑی تھیں۔ سعادت ہاشمی، سعید ہاشمی، سائرہ ہاشمی اور ذکیہ ہاشمی ان سے بالترتیب چھوٹے تھے۔ سعادت ہاشمی کراچی ریلوے میں ایس۔ پی کے عہدے پر فائز تھے اور اپنے محکمے میں فٹ بال چیمپین بھی رہ چکے تھے۔ ان کا انتقال کراچی میں ہوا۔ سعید ہاشمی سرگودھا پولیٹیکل کالج کے اور اس کے بعد ایک سویڈش کلنیکل انسٹی ٹیوٹ گجرات کے پرنسپل رہے۔ سائرہ ہاشمی فکشن نگار ہیں۔ ان کے ناول اور افسانے منظر عام پر آچکے ہیں۔ ذکیہ ہاشمی فیصل آباد اور گجرات میں درس و تدریس سے وابستہ تھیں اور ان کا بھی انتقال ہو چکا ہے۔

جمیلہ ہاشمی کو بچپن سے ہی علمی فضا میسر تھی۔ ان کے نانا غلام نبی صاحب عربی و فارسی کے جید عالم تھے اور شعر و سخن کا اچھا ذوق رکھتے تھے ساتھ ہی ایک اچھے شاعر اور حکیم بھی تھے۔ بقول جمیلہ ہاشمی وہ کئی کتابوں کے مصنف بھی تھے۔ ان کی نانی بھی تعلیم یافتہ خاتون تھیں۔ ۲

جمیلہ ہاشمی نے ۱۹۴۲ء میں امرتسر کے ایک اسکول سے پرائیوٹ فرسٹ ڈویژن سے میٹرک پاس کیا اور ۱۹۴۶ء میں امرتسر کے اسٹیفورڈ کالج سے بی۔ اے کی تعلیم حاصل کی۔ ۱۹۴۷ء میں پاکستان منتقل ہونے کے بعد اسلامیہ اسکول میں ہیڈ مسٹر لیس رہیں اور کچھ تلخ تجربے کی بنا پر ۱۹۴۹ء میں ملازمت سے مستعفی ہوئیں۔ پھر ۱۹۵۰ء

سے ۱۹۵۱ء تک صادق گرنز ہائی اسکول میں درس و تدریس کا کام انجام دیتی رہیں۔ اس کے بعد ۱۹۵۲ء سے ۱۹۵۴ء تک لاہور میں مقیم رہیں اور اسی دوران ایف۔ سی کالج لاہور سے انگریزی ادب میں ایم۔ اے کیا اور پچھلے تلخ تجربے کی بنیاد پر انھوں نے پھر کبھی ملازمت اختیار نہیں کی۔

۱۸ اگست ۱۹۵۹ء کو جمیلہ ہاشمی کی شادی سردار احمد اولیسی سے ہوئی جو ضلع بہاولپور کے سمہ سٹہ سے تین کلومیٹر کے فاصلے پر واقع ایک گاؤں خانقاہ شریف کے سجادہ نشین اور ایک بڑے زمیندار تھے اور صوبائی اسمبلی کے رکن بھی تھے۔ سردار احمد اولیسی جاٹ قوم کے تھے۔ پہلے سے شادی شدہ اور ایک بچی کے باپ تھے۔ بیوی کا نام مقصود الہی تھا جو ان کی خالہ زاد بھی تھیں جن کا انتقال ۱۹۷۱ء میں ہوا اور بیٹی کا نام نجم النساء تھا۔ جمیلہ ہاشمی کی شادی کے وقت نجم النساء شادی شدہ تھیں ان کے شوہر کا نام میاں غلام اولیس تھا اور ایک بیٹا بھی تھا جس کا نام یعقوب اولیس تھا۔ ۳

جمیلہ ہاشمی کی شادی کچھ اس طرح ہوئی کہ ان کی والدہ نے ٹرین میں سفر کے دوران ایک ہمسفر خاتون سے جمیلہ ہاشمی کی شادی کے متعلق فکر ظاہر کی۔ ان خاتون نے سردار احمد اولیسی کے لیے جمیلہ ہاشمی کو مانگ لیا۔ خاتون کا نام ضیاء تھا اور وہ سردار احمد اولیسی کی خالہ تھیں۔

سردار احمد اولیسی کے خاندان کی گدی نشینی آٹھ پشتوں سے چلی آرہی تھی۔ خواجہ محکم دین سیرانی پہلے گدی نشین شخص تھے۔ وہ دین کی تبلیغ کرتے تھے۔ ان کی موت میمن قبیلے کے ہاتھوں زہر پینے سے ہوئی۔ انھیں کاٹھیاوار میں دفن کیا گیا۔ خانقاہ شریف میں خواجہ محکم دین سیرانی کی ایک منہ بولی بہن تھی۔ انھوں نے خانقاہ شریف میں اپنے بھائی کی محبت میں ایک فرضی قبر بنالی اور یہ قبر آج تک موجود ہے۔ خواجہ محکم دین سیرانی نے شادی نہیں کی تھی لیکن ان کے دو بھائی اور تھے۔ سردار احمد اولیسی انھیں دو بھائیوں میں سے کسی ایک سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ لوگ پہلے فتح پور گوگیرہ کے زمیندار تھے۔ بعد میں خاندان خانقاہ شریف میں منتقل ہو گیا۔

جمیلہ ہاشمی کی پہلی اولاد ایک بیٹا تھا، یہ خانقاہ شریف میں جمیلہ ہاشمی کے یہاں آٹھ ماہ دس دن کے بعد پیدا ہوا۔ پنجاب کے دستور کے مطابق لڑکیاں عموماً پہلے بچے کی پیدائش کے وقت میکے جاتی ہیں۔ جمیلہ ہاشمی بھی میکے جانے کی تیاری میں تھیں۔ لیکن بچے کی پیدائش قبل از وقت ہو گئی۔ لیکن وہ ایک دن بعد ہی انتقال کر گیا۔ اس بچے کی پیدائش کے وقت سردار احمد اولیسی گھر پر نہ تھے۔ ڈاکٹر اور نرس کا سارا انتظام نجم النساء کے شوہر میاں غلام اولیسی اور مقصود الہی کے بھتیجے میاں صلاح الدین نے کیا تھا۔ اس بچے کی موت پر جمیلہ ہاشمی تمام عمر شاکی رہیں۔ بیٹے کی موت

کے کئی سالوں بعد جمیلہ ہاشمی کے یہاں ۷ اپریل ۱۹۶۶ء کو لیڈی آکچسن اسپتال لاہور میں ایک بیٹی نے جنم لیا جس کا نام عائشہ صدیقہ رکھا گیا۔

عذرا مسعود اپنے ایک مضمون میں کہتی ہیں:

”اور جب کبھی میرا ننھا بیٹا سلمان ان سے ”یہ غازی یہ تیرے پر اسرار بندے“ سنتے ہوئے ان کے لاکٹ سے کھیلتا کھیلتا سو جاتا تو ان کے چہرے پر بکھرے ہوئے ممتا کے بیکراں جذبے کو دیکھ کر میرا دل اور میرے ہاتھ دونوں دعا کے لیے بیقرار ہو جاتے۔ آخر دعائیں رنگ لائیں اور ننھی عائشہ کو ان کی ممتا نے اپنی گود میں سمیٹ لیا۔“ ۴

جمیلہ ہاشمی اپنی بیٹی سے بہت محبت کرتی تھیں۔ انھوں نے اس کی تعلیم و تربیت کے فرائض کو بخوبی نبھایا۔ عائشہ صدیقہ آٹھویں جماعت تک کتھڈرل ہائی اسکول مال روڈ میں زیر تعلیم رہیں۔ ۱۹۷۹ء میں بہاولپور بورڈ سے آرٹس میں میٹرک کا پرائیوٹ امتحان سکیئنڈ ڈویژن سے پاس کیا۔ میٹرک کے بعد لندن یونیورسٹی کے امتحانات اولیول (میٹرک) اور اے لیول (ایف۔ اے) پاس کیے۔ ۱۹۸۲ء میں کنیر ڈکالج لاہور میں بی۔ اے میں داخلہ لیا اور ۱۹۸۴ء میں پاس کیا۔ ۱۹۸۷ء میں سی۔ ایس۔ ایس کا امتحان دیا۔ تحریری امتحان کا نتیجہ ۲۲ مارچ ۱۹۸۸ء کو نکلا اور زبانی امتحان کا نتیجہ ۱۸ اگست ۱۹۸۸ء کو نکلا اور نومبر کی پہلی تاریخ کو سول سروسز اکیڈمی لاہور میں پہلی تعیناتی ہوئی۔ انھوں نے ۱۹۹۲ء میں پنجاب یونیورسٹی لاہور سے علم سیاسیات میں پرائیوٹ طور پر ایم۔ اے پاس کیا اور تیسری پوزیشن حاصل کی۔ کیوں کہ انھیں پی۔ ایچ۔ ڈی کرنی تھی اور پی۔ ایچ۔ ڈی کے لیے ایم اے ضروری ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ ستمبر ۱۹۹۲ء کو محکمے سے چھٹی لے کر انگلینڈ چلی گئیں وہاں پی۔ ایچ۔ ڈی کی درخواست دی اور منظوری کے بعد پروفیسر لارنس فریڈمین کی زیر نگرانی کام شروع کیا اور ۲۶ مارچ ۱۹۶۶ء کو ڈگری تفویض کر دی گئی۔ عائشہ صدیقہ نے ۷ اپریل ۱۹۹۶ء کو وطن واپس آ کر دوبارہ ملازمت شروع کر دی۔ عائشہ پی۔ ایچ۔ ڈی کے دوران جب پاکستان آئیں تو انھوں نے لاہور کی ایک سہیلی کے بھائی عمر احمد آغا سے شادی کر لی تھی۔

جمیلہ ہاشمی کو دولت اور آسائش کی ہر چیز میسر تھی۔ سردار احمد اویسی ان کا بھرپور خیال رکھتے تھے۔ ان کے پڑھنے لکھنے پر انھوں نے کوئی پابندی نہیں لگائی۔ عذرا مسعود کہتی ہیں:

”البتہ ان کے میاں کی داد دیتی ہوں جو ایسے مواقع پر کمالِ محبت سے

ان کی چائے نوشی کا اہتمام پبلک لائبریری تک میں کرتے ہیں۔
یوں بھی تحریر کے لیے جتنی اور جیسی سہولت انہیں مہیا ہے اس کا
سہرا بھی انہی کے سر ہے۔“ ۵۔

جیلہ ہاشمی گھریلو ذمہ داریوں کو خوش اسلوبی سے نبھاتی تھیں۔ وہ اس دیہاتی ماحول میں خوب گھلی ملی ہوئیں
تھی۔ وہاں کی زبان میں ہی پڑوسیوں سے باتیں کرتیں۔ عذرا مسعود رقمطراز ہیں:

”میں نے دیکھا کہ یہ کس پیارے اور معتبر انداز میں پڑوس میں رہنے
والی ریاستنوں سے انہی کی زبان میں گفتگو کرتی ہیں۔ ساس بہو کے
جھگڑے سنتی ہیں، بھائی بہنوں کے تفرقے چکاتی ہیں۔ شوخی پر اتر
آئیں تو لقمے بھی دیتی جاتی ہیں۔ نائن آتی ہے تاکہ سر میں تیل ڈالتے
ہوئے ازوس پڑوس کی سیاست پر روشنی ڈالے۔“ ۶۔

لیکن وہاں کا دیہاتی ماحول، گھریلو ذمہ داریاں اور وہاں کے برسوں سے چلے آ رہے عروس کے ہنگامے اور
رسم و رواج انہیں لکھنے پڑھنے کا موقع نہیں دیتے تھے جس کی وجہ سے وہ اس ماحول سے فرار چاہتی تھیں۔ ہر حساس
ذہن رکھنے والوں کی طرح وہ قسمت سے ’کچھ اور‘ کی خواہش مند تھیں جس کا اظہار انہوں نے ان خطوط میں کیا ہے
جوانہوں نے قرۃ العین حیدر کو لکھے ہیں:

”پر تم دیکھنا کسی دن میں اپنی رنگوں کا پٹارا اٹھائے پریوں کے دیس
کا راستہ ڈھونڈنے اس سونے کے محل سے اکیلی نکل آؤں گی اور
ضرور۔“ ۷۔

”تو بی بی بات یہ ہے کہ ہمیں برتن ڈھنگ سے منجوانا، آٹے، روٹی،
دالوں والوں، مہمانوں کے چکر سے ہی فرصت نہیں ہو پاتی کہ
سوچیں اور کام کریں۔ اب جب کہ تمہیں خط لکھ رہی ہوں اس طرف
میرا دھیان ہے اور پھر یہاں گرمی ایسی ہے جیسے جہنم میں جل رہے
ہوں اب عرس آنے والا ہے۔ اسے بھگت پھر کہیں نکلیں گے۔ سو تم نے

دیکھا بی بی ہماری اور تمہاری زندگی میں کتنا بڑا فرق ہے۔ میں ان سارے بکھیڑوں کو چھوڑ کر نکلوں تو بھی میرا دل ان میں اٹکا رہے گا۔ پر اب تمہارے افسانوں کا ذکر سن سن کر میرا جی چاہنے لگا ہے کہ میں بھی گھر سے نکلوں اور کام کروں۔ یہاں پر زندگی کے جو ہنگامے ہیں ان کی یہ مصیبت ہے کہ ذہن میں سوچ پیدا نہیں کرتے۔ بس صبح و شام گزر جاتے ہیں۔“ ۸۔

وہ اپنی زندگی سے پوری طرح مطمئن نہ تھیں، ایک پورا خط ہی اس بات کی تائید کرتا ہے۔ چنانچہ اس خط کا بیشتر حصہ یہاں نقل کیا جا رہا ہے:

”اگر تم کو یہ لکھوں کہ مری شادی ایک خواب فلم کی طرح محض دو دن کے بعد ہی فیل ہو گئی تھی تو تم مانو گی نہیں۔ یا یوں سمجھو کہ میری یہ زندگی ایسی فلم کی طرح ہے جو چار آنے والے لچر طبقے کو پسند نہیں آئی اور میرے لیے یہ اسکوپ بھی نہیں کہ اسے کسی Festival کے لیے رکھ چھوڑوں میں اسے گھسیٹتی جا رہی ہوں اور اتنی بزدل ہوں کہ آگے بڑھ کر دینا کے سامنے کبھی یہ اعتراف نہیں کروں گی کہ یہ زندگی نبھانا میرے لیے اب تقریباً ناممکن ہوتا جا رہا ہے۔

..... اور یہی سوال جو تم نے مجھ سے پوچھا ہے میں اپنے سے بار بار پوچھتی ہوں یہ Frustration کی زندگی کب تک گزاریں گی؟

..... منٹگمری جا کر کیسے بیٹھ جاؤں ماں باپ نے سر سے ٹالا تو اب وہاں کیا کروں گی۔ سدا کا جلنا ہے اور میں ہوں۔“ ۹۔

اکثر خطوط سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ قرۃ العین حیدر کو رشک کی نگاہ سے دیکھتی تھیں اور ان کی زندگی جیلہ ہاشمی کو با معنی لگتی تھی۔ خطوط میں کئی جگہ قرۃ العین حیدر سے تقابل بھی نظر آتا ہے اور ان کی صلاحیت کی معترف بھی تھیں:

”میری عاشی کو ابھی سے تم اچھی لگتی ہو جب وہ بڑی ہوگی

تمہاری کتابیں پڑھے گی ہوش اور سمجھ سے معاشرے کے
متعلق سوچے گی تو اس کا سر غرور سے اونچا ہوگا اپنی ماسی کی
وجہ سے۔“

ڈاکٹر جمیل جالبی اور ان کی رفیقہ حیات سے ان کے اچھے تعلقات تھے جب کہ اکثر ان کی ہم عصروں سے
معاصرانہ چشمک تھی۔ خاص طور پر خدیجہ مستور اور ہاجرہ مسرور سے، جس کے اشارے ان خطوط میں ملتے ہیں۔
پوری صورت حال پر نظر ڈالنے کے بعد ان کی شخصیت کا جو خاکہ سامنے آتا ہے وہ یہ کہ ان کا شمار ان لوگوں میں ہوتا
ہے جو اپنے مخصوص زاویہ نظر سے دنیا کو دیکھتے ہیں۔ اگر اس کے برخلاف دنیا اور دنیا کے لوگ نظر آتے ہیں تو وہ اس
کو قبول نہیں کرتے اور ہوتا یوں ہے کہ دنیا کے لوگ اپنی اپنی انفرادی خوبی اور خامی کے مالک ہوتے ہیں۔
وہ ہر ایک کی کسوٹی پر کھرے نہیں اتر سکتے اور دنیا کو اپنے زاویہ نظر سے دیکھنے والے، لوگوں کو جب اپنے مزاج کے
مطابق نہیں پاتے تو ان کا ذہن انہیں قبول نہیں کرتا۔ اس طرح وہ پورے ماحول سے شاکہ ریز ہیں اور تنہائی کو
محسوس کرتے ہیں۔ جمیلہ ہاشمی بھی تنہائی کو محسوس کرتی تھیں۔ وہ اپنے ایک انٹرویو میں کہتی ہیں:

”ہر آدمی اپنے اپنے (Shell) میں تنہا ہے،..... سب اجنبی ہیں۔ کبھی
کبھی میری بیٹی عاشی بھی مجھ سے دور بہت دور ہوتی ہے۔ میں اس
سے کہتی ہوں ”عاشی آؤ باتیں کریں“ وہ جواب دیتی ہے
”تم اپنا پڑھو“ پتہ نہیں ابھی سے اس کے چھوٹے سے ذہن میں کیا ہے۔
میں اپنے میاں کو دیکھتی ہوں..... وہ کیا سوچ رہے ہیں اور میں
کیا سوچ رہی ہوں۔ زندگی کا یہی المیہ ہے کہ اللہ میاں نے آدمی کو تنہا
پیدا کیا ہے۔ آپ خود سے بھی اجنبی ہیں۔“

وہ نعت اور حمد اچھی پڑھتی تھیں اور ساتھ میں بھجن بھی اچھا گاتی تھیں۔ اس کے متعلق عذرا مسعود بہت ہی
دلچسپ انداز میں بیان کرتی ہیں:

”ممکن ہے آپ لوگوں کو اس بات کا بھی یقین نہ آئے کہ یہ بھجن اس
قدر عمدہ گاتی ہیں کہ اگر آج بھی آپ سن پائیں تو ان کے عقائد پر

شک گزرنے لگے۔ حالانکہ ان کی یہ پسند محض اس وجہ سے ہے کہ جو ترنم اور موسیقیت انہیں ان میں محسوس ہوتی ہے وہ دوسرے گانوں میں میسر نہیں آتی۔ یہ اس بات کا بھی بین ثبوت ہے کہ تندئی باء مخالف سے نہیں گھبرا تیں۔ یوں میری رائے میں تو میلاد النبی کے موقع پر ان کی حمد و نعت میں وہی رسان، ویسی عقیدت اور وہی گہری وارفٹگی پائی جاتی ہے جس کے آگے سب بھجن ہیچ ہیں۔“ ۱۲

جمیلہ ہاشمی نے یوں تو اوائل عمری ہی سے لکھنا شروع کر دیا تھا۔ کہانی لکھنے کا ہنر انہیں خدا نے عطیہ کے طور پر دیا تھا۔ وہ بچپن میں کوئی مضمون لکھتیں تو وہ کہانی کی صورت میں آ جاتا۔ ان کا مغربی ادب کا مطالعہ بھی خاصہ تھا۔ خصوصاً روسی اور انگریزی ادب سے وہ بے پناہ متاثر تھیں۔ ٹالسٹائی، چیخوف، شولوخوف، موپاساں، شکسپیر، بائرن اور ہارڈی وغیرہ ان کے زیر مطالعہ رہے۔ وہ بیک وقت کئی ادبی حلقوں کی رکن بھی تھیں۔ سہ ماہی جریدے ”نیادور“ کے ادارتی بورڈ، مری لٹریری سرکل اور حلقہ ارباب ذوق لاہور سے ان کا تعلق تھا۔ وہ اپنے گھر پر بھی ہر سال ”شب افسانہ“ کا اہتمام کرتی تھیں جس میں طبع زاد افسانے پڑھے جاتے تھے۔ اپنے عمر کے آخری دور میں جمیلہ ہاشمی ”جوگ کی رات“ لکھنے میں مصروف تھیں جس کا ایک باب ”معاصر“ میں شائع ہو چکا تھا۔ لیکن حسین ابن منصور حلاج کی شخصیت نے انہیں ایسا گرفتار کیا کہ اس ناول کو چھوڑ کر ”دشتِ سوس“ لکھنا شروع کر دیا۔ ”دشتِ سوس“ تو پایہ تکمیل کو پہنچ گیا لیکن ”جوگ کی رات“ ادھورا رہ گیا جس کی کہانی ان المناک کرداروں کی تھی جو بے گھر ہو گئے ہیں۔ جن کی شناخت گم ہو چکی ہے اور جن کا کوئی پرسان حال نہیں ہے۔ اس کے علاوہ ان کا ارادہ، مسلم اسپین کے عروج و زوال کے پس منظر میں، ایک ناول لکھنے کا تھا۔ یہ خیال ان کو ۱۹۷۶ء میں سفرِ اسپین کے دوران آیا وہ اپنے ایک انٹرویو میں کہتی ہیں:

”ان دنوں میں اسپین کی تاریخ و تمدن اور شاعری و ادب پر کتابیں پڑھ رہی ہوں اور میرا ارادہ مسلم اسپین کے عروج و زوال کے پس منظر میں ناول لکھنے کا ہے۔ اس کا خیال مجھے ۱۹۷۶ء میں سفرِ اسپین کے دوران آیا۔ اقبال کی طویل نظم کے ذریعے مسجد قرطبہ سے میرا پہلے ہی تعارف ہو چکا تھا۔ اس نظم کو میں نے جانے کتنی بار پڑھا

ہے اور ہر بار مجھ پر عجیب سی رقت طاری ہوئی ہے۔ جب میں نے اسپین پہنچ کر مسجد قرطبہ کے دروازوں کو ہاتھ لگایا تو میری آنکھوں سے بے ساختہ آنسو رواں ہو گئے۔ میں دیر تک روتی رہی۔ پھر میں نے مسجد میں دو رکعت نفل نماز ادا کی اور حیرت اور ملال کے ساتھ اس شہر کو دیکھا۔ پھر میں نے ارادہ باندھا کہ میں اسپین پر ناول لکھوں گی اور یہ ایک مختلف زاویہ نگاہ سے لکھا جانے والا ناول ہوگا۔“ ۱۳

لیکن زندگی نے انھیں یہ ناول لکھنے کا موقع نہیں دیا۔

سردار احمد اویسی کا انتقال ۸ اکتوبر ۱۹۷۹ء کو ہوا۔ ان دنوں یہ لوگ عائشہ صدیقہ کی تعلیم کی غرض سے لندن میں مقیم تھے اور جمیل جالبی اور ان کی اہلیہ کے ساتھ مل کر حج کرنے کا ارادہ کیا تھا اور یہ طے ہوا تھا کہ جمیل جالبی اور ان کی اہلیہ کراچی سے جدہ اور پھر مکہ پہنچیں گے پھر یہ لوگ لندن سے جدہ اور پھر مکہ پہنچیں۔ جمیل جالبی اور ان کی اہلیہ مکہ پہنچ کر جمیلہ ہاشمی اور ان کے خاندان کا انتظار کرنے لگے مگر وہ لوگ وہاں نہیں پہنچ سکے۔ کیوں کہ جہاز ہوائی گرداب میں پھنس کر جھٹکوں کی لپیٹ میں آ گیا تو سردار احمد اویسی کو دل کا دورہ پڑ گیا اور وہ موت کی زد میں آ گئے۔ اس لیے یہ خاندان مکہ پہنچنے کے بجائے کراچی ہوتا ہوا خانقاہ شریف پہنچ گیا۔ سردار احمد اویسی کو دل کا دورہ پہلی مرتبہ ۱۹۷۷ء میں پڑا تھا۔ سردار احمد اویسی کی موت کی خبر جب لاہور پہنچی تو سائرہ ہاشمی اپنے مع اہل و عیال اور محمد طفیل صاحب فوراً خانقاہ شریف کی طرف روانہ ہوئے لیکن راستے میں اس کا کارڈ ایکسیڈینٹ ہو گیا جس میں سائرہ ہاشمی اور ان کے بچے بیٹھے تھے۔ شدید چوٹ آئی لیکن خدا کے رحم و کرم سے سبھی بچ گئے۔ ۱۴

شوہر کی وفات کے بعد جمیلہ ہاشمی پر گھریلو ذمہ داریاں اور بھی بڑھ گئیں۔ جائیداد کے جھگڑوں میں انھیں تکلیف دہ مراحل سے گزرنا پڑا۔ اکلوتی بیٹی عائشہ صدیقہ کی الگ فکر تھی۔ جمیلہ ہاشمی اپنے والدین کے گھر بڑے لاڈ پیار سے پلی بڑھی تھیں۔ وہ شادی کے آٹھ سال بعد بڑی دعاؤں اور منتوں سے پیدا ہوئیں تھیں۔ ان کی قدر و قیمت ان کے گھر میں ہمیشہ برقرار رہی۔

جمیلہ ہاشمی ضیافت میں بھی مشہور تھیں۔ وہ مہمانوں کی خاطر داری خوب کرتی تھیں۔ رباط کا شربت

(کلیوں کا شربت) ان کا دل پسند مشروب تھا۔ مہمانوں کی خاطر داری بھی اکثر اسی سے کرتی تھیں۔ وہ میٹھے کی بہت شوقین تھیں۔ میٹھی چیزوں کے کثیر استعمال سے وہ ذیابیطیس کی مریضہ ہو گئیں تھیں جس کی وجہ سے ان کی آنکھیں بھی خراب ہوئیں اور علاج کے لیے لندن تک جانا پڑا۔ ذیابیطیس کے سبب ان کی صحت دن بدن گرتی چلی گئی مگر عائشہ کی دیکھ بھال اور لکھنے پڑھنے کی لگن کی وجہ سے وہ باقاعدہ علاج نہ کرا سکیں۔

۹ جنوری ۱۹۸۸ء کو رات ساڑھے دس بجے کے قریب اچانک جمیلہ ہاشمی کی طبیعت خراب ہو گئی۔ خون میں شکر کی مقدار ۳۹۶ ہو گئی تھی۔ سائرہ ہاشمی اور ان کے شوہر، اور عائشہ صدیقہ اور ہمایوں یعقوب خان انہیں فوری طور پر لاہور اسپتال لے گئے۔ پوری رات پریشانی میں گزری۔ سائرہ ہاشمی نے صبح ہوتے ہی سیاہ بکرے کا صدقہ بھی کیا۔ جمیلہ ہاشمی بدستور سکتے میں تھیں۔ ڈاکٹروں کی کوششیں کامیاب نہ ہو سکیں اور ۱۰ جنوری ۱۹۸۸ء کو دن کے ایک بج کر تین منٹ پر جمیلہ ہاشمی موت کی آغوش میں سو گئیں۔ ان لمحوں کی کیفیت کو ڈاکٹر جمیل جالبی نے ان الفاظ میں رقم کیا ہے:

”۱۰ / جنوری ۱۹۸۸ء میں اسلام آباد میں تھا کہ کراچی سے فون آیا۔

جمیلہ ہاشمی بہت بیمار ہیں اور انتہائی نگہداشت کے وارڈ میں کل رات سے داخل ہیں۔ میں نے لاہور ٹیلی فون کیا۔ عاشی نے اٹھایا وہ رو رہی تھی۔ انکل میں کیا کروں۔ میں نے تسلی دی۔ ڈھارس بندھائی اور کہا میں ابھی دوبارہ فون کرتا ہوں۔ کشمور ناہید کو فون کیا، وہ بھی نہیں ملیں۔ انتظار حسین کو فون کیا، وہ بھی نہیں ملے۔ معلوم ہوتا تھا کہ آج لاہور خالی ہو گیا ہے۔ دوبارہ عاشی کو فون کیا، جمیلہ ہاشمی کے بہنوئی یعقوب خان صاحب بول رہے تھے۔ انہوں نے بتایا کہ کل رات ساڑھے دس بجے کے قریب اچانک طبیعت خراب ہوئی۔ فوراً اسپتال لے گئے، ڈاکٹروں نے معائنہ کیا تو بلڈ پریشر کی مشین خط مستقیم بنا رہی تھی۔ خون میں شکر کی سطح ۳۹۶ ہو گئی تھی اور اسی وجہ سے دماغ متاثر ہو گیا تھا۔ رات سے لے کر دوسرے دن ایک بجے تک انہیں زندہ کرنے اور زندہ رکھنے کی کوششیں مسیحائے لاہور کرتے رہے۔ جب سانس کا دھاگا ٹوٹنے لگتا تو وہ سانس بحال کرنے کے لیے

پسلیوں اور سینے کو دباتے۔ بجلی کے جھٹکے دیتے۔ اس عمل سے پسلیاں بھی ٹوٹ گئیں۔ دس بارہ گھنٹے کی مسلسل کوشش کے بعد وہ آس نراس کی کیفیت سے باہر نکلے اور ایک بج کر تین منٹ پر اعلان کیا کہ مریض نے دم توڑ دیا ہے اور وہاں چلا گیا ہے جہاں سے کوئی واپس نہیں آتا۔ انا للہ وانا الیہ راجعون۔ میں نے پوچھا عاشی کہاں ہے؟ وہ دھاڑے مار کر رو رہی تھی۔ انکل میں کیا کروں۔ امی مجھے چھوڑ کر چلی گئیں ہیں۔ میں نے مقدور بھر تسلی دینے کی کوشش کی، اور کہا میں جلد پہنچتا ہوں۔ اس وقت تک جمیلہ ہاشمی کی میت ہسپتال میں تھی، گھر میں نہیں آئی تھی۔ میں نے اسلام آباد سے لاہور پہنچنے کے انتظامات کیے اور ساڑھے تین بجے کے قریب پھر فون کیا۔ عاشی فون پر تھی، اب اس کے آنسو سوکھ چکے تھے اور سارا غم دل میں اتر چکا تھا۔ انکل میں امی کی تدفین کہاں کروں! ”بیٹا“ میں نے کہا ”اپنے گاؤں میں“ میں انشاء اللہ ساڑھے چار بجے کے جہاز سے پہنچ رہا ہوں۔ انکل تو پھر ہم میت کو ایک گھنٹے میں خانقاہ شریف لے جائیں گے۔ میں نے تسلی تشفی کی باتیں کی اور فون رکھ دیا۔ ابھی فون رکھا ہی تھا کہ اختر جمال کا فون آیا، بھائی! میں نے بہن سے بات کی ہے، میں بھی آپ لوگوں کے ساتھ خانقاہ شریف چلوں گی۔

۱۱ جنوری کو ہم تینوں اسلام آباد سے لاہور، لاہور سے ملتان اور ملتان سے گاڑی میں خانقاہ شریف پہنچے تو ساڑھے بارہ بج چکے تھے۔ قبرستان پہنچے تو جمیلہ ہاشمی کی قبر پر حافظ صاحب قرآن پاک کی تلاوت کر رہے تھے۔ مہاوٹ کی ہوا تیر کی طرح جسم میں پیوست ہو گئی۔ ہوا سرد اور تیز ہو تو آنسو بھی آجاتے ہیں۔ میں نے آنسو پونچھے اور ہوا کے رخ کی طرف پیٹھ کر لی۔ فاتحہ پڑھی اور جمیلہ ہاشمی کے باغ میں آگیا جہاں گلاب کے بے شمار پودے دم

سادھے چپ چاپ کھڑے تھے۔ کشور ناہید اور نثار عزیز بٹ تصویرِ غم
بنی ساکت و صامت سر جھکائے بیٹھی تھیں اور مصحفی مجھ سے
کہہ رہے تھے:

تھی جن سے گفتگو ہمیں، وہ یار مر گئے
جنسِ سخن کے اپنے خریدار مر گئے۔“ ۱۵

باب سوم

جمیلہ ہاشمی کے ناولوں کا تجزیاتی مطالعہ

ناول:

☆ تلاشِ بہاراں

☆ داغِ فراق

☆ آتشِ رفتہ

☆ روہی

☆ چہرہ بہ چہرہ روبرو

☆ دشتِ سوس

تلاش بہاراں

یہ ناول ۵۶-۱۹۵۵ء کے دوران لکھا گیا لیکن اسے پہلی بار جون ۱۹۶۱ء کو اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، نے شائع کیا۔ اسی سال اس ناول کو آدم جی، ادبی انعام ملا۔ اس کے بعد اس ناول کے کئی ایڈیشن شائع ہوئے۔ دوسرا ایڈیشن ۱۹۶۲ء، تیسرا ایڈیشن ۱۹۷۰ء اور چوتھا ایڈیشن ۱۹۸۸ء میں شائع ہوا۔ ۱

”تلاش بہاراں“ آزادی کے بعد لکھے جانے والے اہم ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ آزادی کے بعد برصغیر ہندوپاک میں جس طرح نئی زندگی اور نئے معاشرے کے خواب دیکھے گئے، ”تلاش بہاراں“ اسی کی ایک تصویر ہے۔ اس ناول کی انفرادیت یہ ہے کہ اس میں معاشرے میں خواتین کی موجودہ صورت حال کو پیش کرتے ہوئے اسے بہتر بنانے کی کوششوں کا پتہ چلتا ہے۔ اس راہ میں ان کرداروں کو جن مسائل سے نبرد آزما ہونا پڑا اس ناول میں اس کا اظہار پر اثر طریقے سے کیا گیا ہے۔ ”تلاش بہاراں“ میں مرکزیت نسوانی کرداروں کو حاصل ہے۔ کنول کماری ٹھا کر اس کا سب سے اہم کردار ہے۔ کرشنا، شوبھا، بینا اور نیرا وغیرہ اس کے ارد گرد موجود ہیں۔ اس ناول کے سبھی کردار کسی نہ کسی طرح اپنی موجودہ زندگی سے مطمئن نہیں ہیں۔ زندگی سے انھیں بے شمار شکایتیں ہیں۔ بالخصوص خواتین کے حالات زیادہ ہی خراب ہیں جس عہد کی عکاسی اس ناول میں ملتی ہے اس دور کی مشرقی عورتوں کی زیادہ سنگین تھی۔ یقیناً یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں نسوانی کردار کثیر تعداد میں ہیں۔ اس ناول میں ہر طبقے کی عورتوں کی طرز معاشرت اور ان کے گونا گوں مسائل کو بیان کیا گیا ہے۔ مردوں کے ظلم کی شکار عورتیں یا تو موت کی آغوش میں پناہ لیتی ہیں یا پھر احتجاج کی صورت میں پُر خطر راستوں پر نکل جاتی ہیں۔ جیلہ ہاشمی اپنے ایک انٹرویو میں کہتی ہیں:

”یہ ناول نہ ہندوستانی ہے نہ پاکستانی۔ یہ عورت پر ہونے والے مظالم کی خونچکاں داستان ہے۔ عورت کے ساتھ ہمیشہ سے یہی کچھ ہوا ہے، یہی کچھ ہو رہا ہے۔ میرے ایک شناسا جو فوج میں ملازم ہیں، ان کی بیٹی پر سسرال میں بڑے مظالم ہوتے تھے۔ ایک دن تنگ آکر وہ اپنا بچہ اٹھائے باپ کے گھر آگئی۔ باپ نے کہا: ”اس گھر میں اب تمہارے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔“ وہ الٹے قدموں لوٹ گئی اور سسرال پہنچ کر

خود کشی کر لی۔ سو عورتوں پر مظالم تو آج بھی ہوتے ہیں۔ ”تلاش۔
بہاراں“ کے کردار آج بھی زندہ ہیں۔“ ۱۷

لیکن ناول کا یہ موضوع نہیں ہے بلکہ اصل موضوع کے لیے پورے ماحول کی عکاسی اس طرح کی گئی ہے۔ اس ناول میں جس موضوع کی ترسیل کرنے کی کوشش کی گئی ہے وہ یہ ہے کہ مشرق کی روشن روایتوں کو لے کر ایک ایسے معاشرے کی تشکیل کی جائے جس میں عورتیں اپنی انفرادی شناخت کے ساتھ باوقار زندگی بسر کریں اور اس کی حیثیت سماج میں اتنی ہی اہم سمجھی جائے جتنی کی مرد کی۔ مرد اور عورت دونوں ہی کے باہمی تعاون اور اشتراک سے ہی ایک اچھے سماج کی بنیاد رکھی جاسکتی ہے۔ دونوں کے تعلق سے جو معاشرے کی افادیت ہے اس کی طرف مصنفہ کے واضح بیانات ملتے ہیں۔ مصنفہ کے اس نظریے کو اس ناول کے مرکزی کردار کنول کماری ٹھا کر کے توسط سے پیش کیا گیا ہے۔ کنول کماری ٹھا کر کہتی ہے:

”عورت اگر دیوی نہیں تو وہ راہ گزاروں کی خاک بھی نہیں اسے
پرانے زمانے ہاتھ میں تھما کر چلنا سکھائے۔ میں یہ نہیں کہتی کہ وہ آپ
سے آگے نکل جائے گی مگر وہ آپ کے دوش بدوش ضرور چلے گی۔“ ۱۸

حقوق نسواں کے لیے کنول کماری ٹھا کر آواز اٹھاتی ہے لیکن دوسری عورتیں جس حقوق کی مانگ کرتی ہیں، ان دونوں حقوق میں فرق تھا۔ کنول کماری ٹھا کر عورتوں کا مردوں کے مساوی اور برتری ہونے کی قائل ضرور تھی لیکن مردوں کو زیر نگین کرنے کی قائل نہ تھی۔ وہ ایک جگہ کہتی ہے:

”مرد جب ہارتا ہے تو کھسیانہ ہو کر ہر اس شے کو برباد کرنے پر تُل
جاتا ہے جس سے اسے شکست کا امکان ہو۔ صدیوں کی حکومت کے
بعد مرد کے دماغ کو یہ بات دھچکے لگاتی ہے کہ اس سے بڑھ کر کوئی
اور بھی ذہین ہے۔ کوئی حکومت کرنے کی اہلیت رکھتا ہے وہ تو عورت
کے وجود سے ہی انکار کرتے ہیں۔ ان کے خیالوں میں عورت ماں ہے
بہن ہے اور خاموش بے دام غلام ہے۔ لونڈی ہے۔“ ۱۹

کنول کماری ٹھا کر عورتوں کے دائرہ عمل پر اعتراض نہ تھا۔ اسے مردوں کا ہر شکست کر دینے والی شے کو

برباد کر دینا، صدیوں سے حکومت کرنا اور عورتوں کو غلام اور لونڈی کے سوا کچھ نہ سمجھنا، پراعتراض تھا۔

کنول کماری ٹھا کر کو ایک گھریلو عورت کی طرح بھی کام کرنے آتے تھے۔ راوی کو ایک مرتبہ وہ اپنے ہاتھ کا بنا ہوا شربت پلاتی ہے جو اس نے نیرا کے ساتھ مل کر بنایا تھا اور راوی سے کہتی ہے:

”میں عورت ہوں نا اور عورت کو یہ سب کام کرنے آنے چاہئیں۔“ ۵۔

ایک جگہ کنول کماری ٹھا کر کی ذات پر راوی کا تبصرہ بھی مذکورہ بات کی تصدیق کرتا ہے:

”کم از کم وہ کرختگی جو آزادی کے نام پر عورتوں میں آجاتی ہے اس میں کہیں نہ تھی۔ میں زندگی میں عورتوں سے ملتا رہا ہوں کام کرنے والی سیاست میں پاؤں دھرنے والی عورتوں میں ایک احساس برتری ہوتا ہے۔ ایک ایسی بے حسی سی جو پکار پکار کر کہتی ہے کہ ہم تو محض اصولوں اور مرد سے بدلا لینے یا اس سختی سے زندگی کی راہوں پر چلنے کے لیے پیدا کی گئی ہیں۔ مگر کنول میں وہ سب کچھ نہیں جو جماعتوں کی تنظیم اور خواتین کو متحد کرنے والی عورتوں کے چہروں کا جزو ہے“ ۶۔

بہنا جو راوی کی بیٹی ہے اس نئی نسل کی نمائندگی کرتی ہے جس کی ذہنی تربیت کنول کماری ٹھا کر رہی تھی۔ وہ اس کالج میں پڑھتی ہے جہاں کنول کماری ٹھا کر پرنسپل کے عہدے پر فائز تھی۔ بہنا پر کنول کماری ٹھا کر کے نظریات کا اثر دیکھیے۔ وہ اپنے بابا سے بحث کرتے ہوئے کہتی ہے:

”سنئے بابا۔ پر ماتما نے عورت کو گھر سدھارنے اور زندگی کے ان سوتوں کی حفاظت کے لیے بنایا ہے جو عام حالات میں مرد کو ان پھیلے ہوئے سمندروں پر آگے ہی آگے بڑھائیں۔ پر ایسے وقت جب سیاہی ریشہ دوانیاں اور گھتیاں الجھ گئی ہوں عورت کیا کر سکتی ہے۔ عورت کو ہر قدم پر مرد کی مدد کی ضرورت ہے اور مرد کو عورت کی۔ اس کام کو کوئی بھی بنا ایک دوسرے کے نہیں کر سکتا اور پھر بھی آپ لوگ زیادہ طاقتور ہیں۔ انسانیت کے لیے کچھ کیجئے“ ۷۔

مذکورہ بالا اقتباس کے آخری جملے ”انسانیت کے لیے کچھ کیجئے“، سے موضوع کی توسیع ہوتی ہے۔ وہ یہ کہ مرد اور عورت کے باہمی خوشگوار تعلقات سے جہاں ایک اچھے سماج کی تعمیر ہوگی تاہم وہیں انسانیت کی بقا کے لیے مفید ہوگا۔ اس موضوع کی طرف اشارہ سب سے پہلے ناول کے صفحہ نمبر ۱۲۹ پر ملتا ہے اور آخری ۹۰ صفحات پر تفصیل سے ذکر ملتا ہے اور وہیں سے ہمیں ناول میں تقسیم ہند کا المیہ، مذہبی جنون اور فسادات کی آندھی بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ کنول کماری ٹھا کر تقسیم ہند کے حادثے میں دہشت پسندوں سے اپنے کالج کی لڑکیوں کو بچاتے ہوئے زخمی ہو جاتی ہے۔ بالآخر اس کی موت واقع ہو جاتی ہے لیکن آخری وقت تک وہ انسانیت کو بچانے کی گردان کرتی ہے۔

نیراوی سے بتاتی ہے:

”کنول خواب میں چلنے اور رونے والوں کی طرح اپنی بے ہوشی کے

عالم میں بھی کہتی ہے۔ ”انسانیت کو بچاؤ“۔^۸

لیکن اس کا یہ خواب شرمندہ تعبیر نہیں ہوتا۔ وہ معاشرہ جہاں عورتوں کا ہر سطح پر استحصال ہو رہا ہے، اس کا بدلنا اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ یہ احساس کنول کماری ٹھا کر کو ہو جاتا ہے لیکن اس کا امتیاز یہ ہے کہ وہ مایوس نہیں ہوتی۔ وہ کہتی ہے:

”ملک کی باقی تحریکوں کی طرح میرے خیالوں کا انجام بھی ایک

صدی کے بعد ہی ابھرے گا۔ پھر بھی کام کرنا تو ضروری ہے نا“۔^۹

اس سلسلے میں ڈاکٹر نیلم فرزانہ کی رائے کو پیش کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ وہ کہتی ہیں:

”گرچہ کنول کماری ٹھا کر ان سماجی عوامل سے جو اس کی راہ میں

حائل تھے نبرد آزما ہوتی ہے، کچھ کامیابی بھی حاصل کرتی ہے لیکن

تاریخ یا وقت پر اس کا کوئی اختیار نہیں ہوتا۔ اور تاریخ کے ایک

حادثے کے نتیجے میں اس کے خواب مسمار ہو جاتے ہیں۔ یہی ”شکست

خواب کا المیہ“ دراصل اس ناول کا موضوع ہے“۔^{۱۰}

اس کے علاوہ جہاں جلیلہ ہاشمی مشرق کی روشن روایتوں کی باتیں کرتی ہیں وہیں مغرب کی بھی کچھ اچھی

روایتوں کی طرف اشارہ ہیں۔

ایک جگہ کنول کماری ٹھا کر کہتی ہے:

”یہ یورپ کی زندہ قوموں کا طریق ہے۔ میری ششما بھابی اگر ودھوا ہو جاتی ہے تو اسے دھتکار دیا جاتا ہے۔ روتہ کی ممی اگر بیوہ ہو جاتی ہے تو مسیح کا پیغام لے کر دنیا کے کناروں پر گھومنے لگتی ہے۔ بتاؤ عورت کا ایمان کون کرتا ہے۔ دھتکار نے والا اسے روشنیوں سے آشنا کرنے والا؟“

کنول کماری ٹھا کر ایک سنجیدہ، متین، ذہین، تعلیم یافتہ اور کامیاب وکیل کی صورت میں سامنے آتی ہے۔ اس کے نظریے کی چھاپ بالخصوص راوی، راجندر پرکاش اور بینا پر دیکھنے کو ملتی ہے۔ بینا اور کنول کماری ٹھا کر اپنے امتیازات کے باوجود یکسانیت بھی رکھتی ہیں۔ امتیاز یہ ہے کہ دونوں کی زندگی گزارنے کا طریقہ بالکل مختلف ہے۔ کنول کماری ٹھا کر شادی نہیں کرتی اور نہ ہی وہ کسی مرد کو اپنی زندگی میں قبول کرتی ہے جب کہ بینا شادی کرتی ہے لیکن شادی کرنے کی خاص وجہ کنول کماری ٹھا کر کے اس نظریے کا اثر تھا جو پہلے بیان کیا جا چکا ہے۔ کنول کماری ٹھا کر کے نظریے کی چھاپ کے سبب دونوں کرداروں میں مماثلت پائی جاتی ہے۔

کنول کماری ٹھا کرنے یہ زندگی یوں ہی نہیں اختیار کی تھی بلکہ وہ اپنے گھر کے حالات دیکھ کر، جہاں اس کی بھابی بیوہ ہونے کے بعد صرف طعنے اور گالیاں سنتی ہے اور بالآخر خودکشی کر لیتی ہے اور چھوٹا بھائی اپنے بچپن کی منگیتر کے بجائے ایک انگریز عورت سے شادی کر لیتا ہے۔ اس دکھ میں اس کی منگیتر مر جاتی ہے اور وہ مطمئن اپنی بیوی سے اپنی منگیتر کے قصے سناتا رہتا ہے۔ اس شادی سے ناراض ہو کر کنول کماری ٹھا کر کی ماں اپنے مانگے چلی جاتی ہے اور کنول کے والد کو کوئی فرق نہیں پڑتا۔ یہ سب صورت حال مل کر کنول کماری کے نظریے کو بناتے ہیں اور اس کی اس طرح زندگی گزارنے کے طریقے سے لوگ اس کو دیوی سمجھتے ہیں۔ راوی خود کنول کماری ٹھا کر کی ذات کو مضبوطی اور طمانیت سے پُر دیکھ کر بہت حیران ہوتا ہے۔ اس کے سامنے راوی کی زبان گنگ ہو جاتی ہے۔ انھیں وجوہات کی بنا پر جب ایک مرتبہ راوی کے ذہن میں اپنی بیٹی کی پرورش کو لے کر کنول کماری ٹھا کر کا خیال آتا ہے تو وہ خوف زدہ ہو جاتا ہے۔ سوچتا ہے:

”پھر میں کانپ جاتا۔ کنول کماری کی زندگی ایک صحرا ہے اس میں ریت ہے آندھیاں ہیں اور تیز چمک جو آنکھوں کو چند ہیا دیتی ہے۔

اچھا کیا میں نے۔ بینا تو ایک پھول ہے اسے زندگی کی تلخیوں سے کیا
 غرض ہے۔ اسے زندگی کی سختیوں سے کیا واسطہ وہ پانی کا پھول
 ہے جو پانی میں زندہ رہتا ہے۔“ ۱۲

راوی کو اس بات کا خوف تھا کہ بینا کی پرورش کے لیے اگر کنول کماری ٹھا کر موزوں ہے تو ناموزوں بھی۔
 لیکن جب بینا کا زندگی کو لے کر مثبت رویے کو دیکھتا ہے تو راوی کنول کماری ٹھا کر کی شخصیت کے اس پہلو سے
 آشنا ہوتا ہے۔

کنول کماری ٹھا کر کی داستان حیات کے بارے میں تاخیر سے پتہ چلتا ہے۔ پہلے پہل اس کی زندگی کو
 پُر اسرار طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ دیوی ہے، وہ ہم میں سے نہیں ہے اور اس کی شخصیت کا جادو
 بھی کچھ ایسا تھا کہ جو شخص بھی اس سے ملتا اس کو دیوی سمجھنے لگتا۔

شو بھانرجی اس ناول کا اہم کردار ہے اس کے حالاتِ زندگی کو سب سے زیادہ مفصل طریقے سے بیان کیا
 گیا ہے۔ خطوط کے ذریعہ وہ اپنی گزشتہ زندگی اور موجودہ زندگی کے بارے میں راوی کو مطلع کرتی رہتی ہے۔
 ناول کے ابتدا ہی میں ہم اس کردار سے متعارف ہو جاتے ہیں۔ یہ کردار تعلیم یافتہ، ذہین اور شوخ و چنچل حسینہ کے
 روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے۔ وہ اخبار کے دفتر میں راوی کے ماتحت کام کرتی ہے۔ عورتوں کے متعلق
 ایک خاص صفحہ اس کی نگرانی میں نکالا جاتا ہے۔ عورتوں کے مساوی حقوق پر تبصرہ کرنے کے بجائے ان کی آزادی
 کے خلاف مدلل انداز میں اپنے خیالات کا اظہار کرتی ہے۔ کنول کماری ٹھا کر کی شدید مخالفت بھی کرتی ہے
 جس کے سبب راوی اپنا استعفیٰ بھی دے دیتا ہے لیکن کنول کماری ٹھا کر کے کہنے پر اپنا استعفیٰ واپس لے لیتا ہے۔
 راوی شو بھانرجی کو مخالفت کرتے ہوئے دیکھ کر یہ اظہار خیال کرتا ہے:

”شاید عورت کی سب سے بڑی کمزوری اس کا جذبہٴ حسد ہے وہ
 جھکتی ہے اپنے تخت سے اپنی حکومت سے دست بردار ہو جاتی ہے۔
 مگر دوسری عورت کو برداشت نہیں کر سکتی۔ مرد مل کر بیٹھ سکتے
 ہیں کام کر سکتے ہیں اور اپنی دوستیوں کی طرح دشمنی کو بھی
 ایک آن سمجھ کر نبھاتے ہیں۔ اور شاید صرف یہی ایک بات ہے جو
 مردوں میں عورتوں سے زیادہ اور ان کی فضیلت کا باعث ہے۔“ ۱۳

اس خیال کی بنیاد پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ مصنفہ کا مشاہدہ کس قدر باریک بین تھا۔ اس مخالفت کے پیچھے شو بھابھ بنرجی کی نفسیات کا پتہ چلتا ہے۔ شو بھابھ بنرجی معاشرے سے بغاوت کی ہوئی ایک لڑکی تھی۔ اس کے تہقہ کے پیچھے ایک اضطراب اور درد چھپا ہوا تھا۔ وہ بہت ہی معمولی اور گھریلو لڑکی تھی۔ شادی کے ہی دن راستے میں سانپ کے ڈسنے سے اس کے شوہر کی موت کے باعث اس کو زندگی کے تھیڑے کھانے پڑتے ہیں۔ وہ زمانے کے ہاتھوں استحصال کا شکار ہوئی تھی۔ وہ بظاہر ایک مسرور و مطمئن زندگی کے باوجود قلبی طور پر نا آسودہ اور رنجیدہ ہے۔ اندر سے اس کی زندگی ایک المیہ ہے۔ جب ایک مرتبہ وہ راوی اور من موہن کے ساتھ تاج محل دیکھنے جاتی ہے وہاں پر اس کا بھائی رگھو مل جاتا ہے اور وہ ہر چیز سے کنارہ کشی کر کے کہیں دور چلی جاتی ہے اور زندگی گزارنے کے لیے فلسفیانہ افکار کا سہارا لیتی ہے۔ عیسائی مذہب بھی اختیار کرتی ہے اور کسی عیسائی سے شادی بھی کرتی ہے لیکن یہ فرار بجائے اس کے کہ اس کو سکون دیتا، اس کے غم کو اور گہرا کر دیتا ہے۔ اس نے خط میں لکھا تھا:

”جب اس بڑے سے گھمبیر گرجے کی خاموش عمارت میں مریم کنواری کی تصویر کے سامنے جھک کر میں نے کہا تھا۔ میں خداوند خدا کو جو شفقت کرنے والا اور مہربان ہے۔ اپنا آپ کو سونپتی ہوں اور پادری نے مقدس پانی میرے سر پر چھڑک کر مجھے بپتسمہ دیتے ہوئے کہا تھا آج تم زندگی سے آشنا ہوئی ہو۔ خداوند ہمارا خد بہت مہربان ہے وہ دوسروں کے اور ساری دنیا کے گناہ اپنے سر لے کر ہمیشہ کے لیے ہمیں عذاب سے نجات دلا گیا۔۔۔۔۔۔ پر سچ کہنا بھی کبھی انسان گناہوں سے بھی رہا ہو سکتا ہے؟ اور میرے خول میں کسی نے چیخ کر کہا تھا۔ تم۔ تم تو مر کر بھی اپنے گناہ کی آگ میں جلو گی۔ تم کبھی بھی مکتی حاصل نہیں کر سکتیں۔“ ۱۴

اس طرح اس کردار کے ذریعے زندگی کے متعلق بہت ہی فلسفیانہ گفتگو پیش کی گئی ہے۔ عورتوں کی ناقدری، بے کسی اور مجبوری کی کئی مثالیں اس کے خطوط میں موجود ہیں۔ تاہم یہ کہا جاسکتا ہے کہ کنول کماری ٹھا کر کے ذریعے مصنفہ اپنے نظریے کو پیش کرتی ہیں اور شو بھابھ بنرجی کے ذریعے تقریباً سماج کی پوری صورت حال کا جائزہ لیا گیا ہے۔ یہ کردار اس ناول کے شروع سے آخر تک موجود ہے۔

کرشنا بوس بھی اس ناول کا اہم کردار ہے جو تحریک نسواں سے جڑی ہوئی اپنے ہی کولیگ رویندر کمار سے شادی کرتی ہے۔ کرشنا بوس ویش ذات کی ہے اور رویندر کمار برہمن ہے اس لیے سماج کی نظر میں دونوں کی شادی نہیں ہو سکتی۔ رویندر کمار کے گھر والوں کا کہنا تھا کہ کرشنا بوس ہمارے گھر میں رویندر کمار کی داشتہ بن کر رہ سکتی ہے لیکن بیوی بن کر نہیں رہ سکتی اور مقدمہ دائر کر دیتے ہیں۔ کرشنا بوس کے مقدمے کی پیروی کنول کمار کی ٹھا کر کرتی ہے اس لیے مقدمہ جیت جاتی ہے لیکن جب راوی کی کنول کمار کی ٹھا کر سے ۱۵ سال بعد دوسری ملاقات ہوتی ہے تو کرشنا بوس، اس کو وہیں ملتی ہے اور راوی کو اس کے بارے میں پتہ چلتا ہے کہ مقدمہ جیتنے کے بعد وہ سسرال چلی جاتی ہے جہاں اس کو تسلیم نہیں کیا جاتا اور اس پر طرح طرح کے ظلم ہوتے ہیں۔ کرشنا بوس کا ایک بیٹا بھی ہے جس کا نام نند لال ہے۔ بالآخر وہ اپنے شوہر کا قتل کر دیتی ہے اور عمر قید کی سزا ہو جاتی ہے۔ ۱۰ سال جیل میں گزار کر وہ کنول کمار کی ٹھا کر کے پاس رہنے کے لیے آ جاتی ہے اور اپنے بیٹے کا انتظار کرتی رہتی ہے۔ یہ انتظار اسے جینے کا حوصلہ دیتا ہے۔ کنول کمار کے پاس نیرا نام کی لڑکی بھی رہتی ہے اور اس سے راوی کی شروع دن سے ملاقات ہے۔ نیرا بھی ایک معمولی گھاس پھیلنے والے مزدوری کرنے والے کی بیٹی تھی۔ وہ گاؤں کے ساہوکار کے بیٹے کشور کے عشق میں اسیر ہو جاتی ہے اور اس کے ساتھ شہر آ جاتی لیکن کشور جب اس کا ساتھ چھوڑ دیتا ہے تو وہ گھر لوٹنے کے بجائے کسی طرح کنول کمار کی ٹھا کر تک پہنچ جاتی ہے۔

اس طرح راوی کی جب جب ملاقات کنول کمار کی ٹھا کر سے ہوتی ہے تب تب ان دونوں خواتین یعنی کرشنا بوس اور نیرا سے ہوتی ہے۔ نیرا کے بالمقابل کرشنا بوس کو نمایاں طور پر پیش کیا گیا ہے۔ نیرا اکثر خاموش رہتی ہے۔ کبھی کبھی ان کی گفتگو میں حصہ لیتی ہے۔ کرشنا بوس کے ذریعہ ہم ایک کردار مس جوزف سے واقفیت حاصل کرتے ہیں۔ مس جوزف اپنی زندگی میں شادی کو اہمیت نہیں دیتی اور وقت بیت جانے کے بعد اسے پتہ چلتا ہے کہ وہ تنہا ہے اور سبھی لوگ جو جوانی کے دنوں میں دوست تھے اب اپنی دنیا میں مگن ہیں۔ کرشنا بوس کنول کمار کی ٹھا کر کو مس جوزف جیسے انجام سے ہوشیار کرتی رہتی ہے اور اکثر یہ بحث دونوں کے مابین تلخ روپ اختیار کر لیتی ہے۔ کرشنا بوس کہتی ہے:

”تم اپنے نظریوں کو کھوکھلی عمارت پر کب تک کھڑی رکھو گی۔ تم

اکیلی کب تک رہو گی۔ تمہارا حال بھی مس جوزف کا سا ہو

جائے گا۔“ ۱۵

”اور یہی اکیلا پن تمہاری زندگی پر چھا جائے گا تو لمبی سہ پہروں کو بیٹھی خیالوں کے تانے بانے میں مشرق اور مغرب کو پرویا کرو گی۔“ ۱۶

لیکن کنول کماری ٹھا کر آخر وقت تک اپنے اسی عزم اور حوصلے کے ساتھ جیتی ہے۔ کنول کماری ٹھا کر کی اسی عظمت اور رفعت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے راوی کہتا ہے:

”تاکہ تم جو اس کہانی کو سن رہے ہو کنول کماری کی عظمت کا اعتراف کر لو۔ میں سمجھا نے کی ضرورت اس لیے محسوس کرتا ہوں کہ کنول کماری جو بظاہر اتنی آسانی سے زندگی کی لہروں پر بہتی ہوئی اندھیروں میں مرعوب ہو گئی۔ دراصل ایک جنگجو کی طرح بہادری سے مخالف لہروں سے نبرد آزما رہی ہے اس کی فتوحات جو تمہیں زمانے کے حوادث اور واقعات کی گرم رفتاری کا ایک چھوٹا سا سانحہ لگیں گی دراصل ایک مرتے ہوئے معاشرے سے زندگی کے آثار لے کر ان کو اندھیرے میں کاشت کرنے کے مترادف تھیں تاکہ وہ اس محبت کی کھیتی کی صورت میں بڑھیں پھولیں پھلیں اور آئندہ دنوں کے لیے ایک سایہ دار درخت ثابت ہوں۔“ ۱۷

اس کے علاوہ متعدد نسوانی کردار اس ناول میں ملتے ہیں جو زمانے کے ہاتھوں ظلم کا شکار ہوئیں جن کی اپنی ایک الگ کہانی ہے اور اپنے اپنے طبقے کی نمائندگی کرتی ہیں۔ ان کے نقوش واضح اور صاف ہیں۔ اس ضمن میں وینا، میرا اور کنتی بانی کا نام قابل ذکر ہے۔

وینا راوی کی بہن ہے۔ اس ناول میں وینا کا کردار اس روایتی بد نصیب ہندوستانی عورت کا ہے جو سرال والوں کے ظلم کا شکار ہوتی ہیں۔ وینا سرال والوں کے ظلم سے تنگ آ کر بالآخر اپنے بھائی کے گھر آ جاتی ہے۔ اس کا بیٹا اس سے جدا ہو جاتا ہے اور وہ اس کو دیکھے بغیر ہی دنیا سے رخصت ہو جاتی ہے۔ راوی اور وینا کی زندگی کے بچپن کے دنوں کی تصویر خوبصورت انداز سے پیش کی گئی ہے۔ بچپن کے کھیل اور گاؤں کے کھیتوں میں اپنے نوکر رام دلارے کے کندھوں پر گھومنا اور اس سے کہانیاں سننا، یہ سب باتیں بہت دلچسپ انداز میں پیش کی گئی ہیں۔

میرا رادھے کرشنن کی بیٹی ہے اور اپنے باپ کے ناکردہ گناہوں کی بھینٹ چڑھ جاتی ہے۔ پجاری کی بیٹی سندری جس کو رادھے کرشنن نے کبھی فریب دیا تھا، وہ اس طرح انتقام لیتی ہے کہ اپنے بیٹے کو طبعی بنا کر بھیجتی ہے اور میرا اس سے عشق کرنے لگتی ہے۔ رادھے کرشنن کو جب یہ معلوم ہوتا ہے کہ اس کی بیٹی ایک معمولی طبعی سے محبت کرنے لگی ہے تو میرا کا قتل کر دیتا ہے اور بعد میں سندری جب سامنے آتی ہے جسے رادھے کرشنن مردہ سمجھ چکا تھا تو اس انتقام کاراز کھلتا ہے۔ اس طرح وہ اکلوتی بیٹی کی جدائی کے غم میں گھلتا رہتا ہے۔

کنتی بائی ایک سیدھی سادی دیہاتی عورت تھی اس کا شوہر ادیرتھ ہے۔ یہ دونوں اپنی زندگی کے لیے سنہرے خواب دیکھتے ہیں جس میں اپنی اولاد کی تمنا ہوتی ہے کیوں کہ ان کی اپنی کوئی اولاد نہیں ہوتی انھوں نے ایک بچے کو پالا اور اسے بیٹے کا پیار دیا۔ یہاں تک کہ اس کی تعلیم کے خرچ کو پورا کرنے کے لیے کنتی کو اپنا جسم فروخت کرنا پڑا لیکن زندگی کے آخری لمحے تک اسے خوشیاں نصیب نہ ہو سکیں کیوں کہ اس کا بیٹا دیس کی سیوا کرتے ہوئے مارا جاتا ہے اور ادیرتھ کی بھی موت ہو جاتی ہے اور جینے کے لیے کنتی کو جسم فروشی کے پیشے کو ہی اختیار کرنا پڑتا ہے اور کنتی رانی سے کنتی بائی بن جاتی ہے۔

میرا اور کنتی بائی کی کہانی اس ناول میں ایک ترتیب سے شروع ہوتی ہے اور ختم ہو جاتی ہے پھر ان کا اس ناول کے ارتقا میں کوئی عمل دخل نہیں ملتا لیکن ان دونوں کرداروں کو پیش کر کے مصنفہ نسوانی استحصال کی شدت کو نمایاں کرتی ہیں۔

کنتی بائی اور ادیرتھ جو سپنے بنتے رہتے ہیں۔ اس کی پیش کش پر حقیقت کا گمان گزرتا ہے۔ کنتی اور ادیرتھ کی کہانی کو بیان کرتے ہوئے مصنفہ نے جس طرح جزئیات نگاری سے کام لیا ہے وہ پوری صورت حال کی حقیقی تصویر پیش کرتا ہے۔

ان نسوانی کرداروں کے علاوہ راجندر پرشاد سکسینہ، رادھے کرشنن، من موہن اور ڈون وارٹن بھی اس ناول میں موجود ہیں جس میں راجندر پرشاد سکسینہ اور رادھے کرشنن کنول کماری ٹھا کر کے عاشق ہیں لیکن اس کی طرف سے کوئی پیش قدمی نہ دیکھتے ہوئے اس کو دیوی سمجھنے لگتے ہیں۔ یہ بھی کنول کماری ٹھا کر کی شخصیت کا اعجاز تھا کہ اس نے راجندر پرشاد سکسینہ اور رادھے کرشنن کو، زندگی کی بہترین قدروں کی قدر کرنا سکھا دیا۔ راجندر پرشاد سکسینہ انسانیت کی خدمت کے لیے سب سے پہلے اپنی نوکری سے استغنیٰ دیتا ہے۔ پھر وہ راوی کے ساتھ مل کر انسانیت کی خدمت کے لیے نکل پڑتا ہے۔ رادھے کرشنن بہت امیر کبیر شخص تھا۔ وہ اپنے مرنے کے بعد اپنی ساری جائیداد کنول کماری

ٹھا کر کو وقف کر جاتا ہے لیکن یہ دولت کنول کماری ٹھا کر حکومت کو دے دیتی ہے۔ ڈون وارٹن ایک غیر ملکی آدمی تھا۔ یہ کردار اس ناول کے ارتقا میں کوئی مدد نہیں کرتا۔ لیکن ڈون وارٹن اور کنول کماری ٹھا کر کی آپسی گفتگو کو بہت ہی پر لطف طریقے سے بیان کیا گیا ہے۔ اس مکالمے میں جملے مختصر اور دلچسپ استعمال کیے گئے ہیں اور من موہن جو پہلے ہمیں ایک آوارہ مزاج کا شخص نظر آتا ہے وہ کنتی بانی کی موت کے وقت اس کے علاج کے لیے مدد کرتا ہے جس سے اس کی اندرونی خوبصورتی کا پتہ چلتا ہے۔

یہ ناول آزادی سے پہلے اور تقسیم ہند کے بعد تک کے زمانے پر محیط ہے۔ اس ناول میں تقسیم ہند کے واقعات و حادثات کو تفصیل سے پیش کیا گیا ہے اور یہی حصہ اس ناول کا نقطہ عروج ہے۔

اس ناول میں پلاٹ کی روایتی ترتیب یعنی ابتدا، وسط اور انجام نہیں ہے بلکہ یاد نگاری کے سہارے واقعات کو ترتیب دیا گیا ہے۔ قصہ مرکزی کردار کنول کماری ٹھا کر کی موت سے شروع ہوتا ہے۔ واقعات کی ترتیب میں انتشار کی کیفیت موجود ہے۔ انداز بیان رومانی ہے فطرت کے دلکش مناظر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ اسلوب کی شعریت ناول کی فضا کو دھندلا کر دیتی ہے۔ ابتدا میں یہ دھندلا زیادہ محسوس ہوتا ہے لیکن جیسے جیسے ناول کا ارتقا ہوتا ہے تصویر واضح ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس انتشار اور ترتیب و ترکیب نہ ہونے کی وجہ سے فنی لحاظ سے اس ناول کو کمزور ناول کہا جائے گا۔ اس کے علاوہ جو چیز اس ناول میں کھٹکتی ہے وہ ہے قصے کی طوالت، جس کی وجہ سے ہم اس ناول کو پڑھتے ہوئے ایک قسم کی بے کیفی کا شکار ہوتے ہیں۔ اس ناول میں کئی جگہوں پر بے جا منظر نگاری اور تقریری قسم کی عبارت بھی ملتی ہے۔ مصنفہ کسی بھی واقعے کو بیان کرنے میں یا پھر کسی بھی کردار کو متعارف کرانے میں تکرار سے کام لیتی ہیں۔ خاص طور سے کنول کماری ٹھا کر کی طلسماتی شخصیت کو اجاگر کرنے میں سارا زور صرف کر دیا ہے۔ جیسے کنول کماری ٹھا کر کے بارے میں راوی کہتا ہے:

”میں نے جس خطرے کو بہت بڑا سمجھا تھا کنول کی ہنسی نے لمحوں میں اس خدشے کو مٹا دیا۔ میں سوچ رہا تھا جس عورت میں یہ طاقت ہو کہ وہ اندھیری رات میں ایک بگھی کو بے خوف و خطر چلا سکے۔ جو اتنے بڑے گھر میں اکیلی رہ سکے وہ عورت نہیں کوئی دیوی ہے۔“ ۱۸

”برستی بارش اور اندھیری رات کنول تو دیوی ہے جس کے پاس سے

ڈر اور مصیبت کے لفظ چپختی ہواؤں کے خالی طوفانوں کی طرح نکل جاتے ہیں۔“ ۱۹۔

راوھے کرشنن کہتا ہے:

”میں اس کی عزت کرتا ہوں۔ دنیا میں وہ اکیلی عورت ہے جس کو میں پاربتی کے سمان اونچا سمجھتا ہوں۔ میں نے کبھی اپنی آنکھیں اٹھا کر اس کی طرف دیکھنے کی جرأت نہیں کی۔ میں جو عورت کو آنکھوں میں نگل جاتا ہوں۔“ ۲۰۔

”جو عورت مرد کی اتنی سی بھی پرواہ نہیں کرتی۔ جس میں دیوی کی سی آن بان اور طاقت ہے وہ عورت ہر آگ میں سے گزر سکتی ہے۔ لگاؤ اور محبت بھی آگ بھی عورت کا دیوی کا کچھ نہیں بگاڑ سکتی۔“ ۲۱۔

اس ناول میں ان بیانات کے علاوہ، متعدد جگہ پر کنول کماری ٹھا کر کی شخصیت کو اجاگر کیا گیا ہے لیکن اس کمزوری کے باوجود موضوع کی اپنی جگہ اہمیت ہے۔ خاص طور پر انسانیت کا درد اس موضوع کو آفاقی بنا دیتا ہے۔ بقول اقبال مسعود:

”تلاشِ بہاراں میں جس عنصر کی شدید کمی ہے وہ ہے نفسِ وحدت۔ ایک اچھے ناول میں سارے اجزائے ترکیبی کچھ اس طرح مربوط ہو جاتے ہیں کہ فنی طور پر ایک مکمل اکائی کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔“

”تلاشِ بہاراں“ میں اچھے کردار، واقعات کی فنی اور منطقی پیش کش، خاص طور پر انسانیت کا درد اور انسان کے آفاقی مسائل اور وہ سب کچھ جو ایک عظیم تخلیق کے اجزائے اعظم ہیں مل جاتے ہیں۔ لیکن فنی وحدت کے فقدان کے باعث یہ ناول قاری کے ذہن پر ایک عظیم تخلیق کا تاثر قائم نہیں کر پاتا۔“ ۲۲۔

داغِ فراق

یہ ناولٹ ۱۹۵۹ء کے ماہنامہ ”سیپ“ کراچی، کے ناولٹ نمبر میں شائع ہوا۔ ۲۳ داغِ فراق کی کہانی فطرتِ انسانی کی اس نفسیاتی الجھن کو پیش کرتی ہے جو دن بدن کسی معمولی سے شک کی بنا پر جڑ پکڑتی جاتی ہے اور انسان سے وہ عمل سرزد ہو جاتا ہے جس کا اسے افسوس تازہ زندگی رہتا ہے۔ جیلہ ہاشمی نے اس موضوع کو پیش کرنے کے لیے کردار اور ماحول، پنجاب کے ایک متوسط الحال گھرانے سے لیا ہے۔

کہانی صیغہ واحد متکلم یعنی ”میں“ سے سنائی گئی ہے۔ راوی کہانی کا مرکزی کردار ہے۔ پوری کہانی اس مرکزی کردار کے احساسِ جرم کی کہانی ہے۔ وہ جرم جو اس نے صرف شک کی بنیاد پر کیا تھا۔ اس ناولٹ کا آغاز راوی کے اکلوتے بیٹے امر کی شادی سے ہوتا ہے۔ ابتدا ہی سے کہانی فلش بیک اور حال دونوں میں چلتی ہے۔ کہانی کی پیش کش کا یہ انداز عام انداز سے مختلف ہے۔ اس انداز پر ایک دھوکہ ضرور ہوتا ہے کہ کیا شعور کی رو کی تکنیک ہے۔ ’شعور کی رو‘ میں کہانی زمان و مکان کی قیود سے آزاد ہو کر ماضی، حال اور مستقبل میں بغیر کسی زمانی ترتیب کے بیک وقت سفر کر سکتی ہے۔ مصنفہ نے اس ناولٹ میں شعوری طور پر اس تکنیک کو برتنے کی کوشش نہیں کی ہے اور نہ ہی باضابطہ طور پر اس میں اس کا استعمال دکھائی دیتا ہے۔ پیش کش کا انداز ایسا ہے کہ جس پر شعور کی رو کا گمان گزرتا ہے لیکن یہ پورے طور پر شعور کی رو کی تکنیک نہیں ہے۔ کہانی بار بار صحیح موقع پر حال میں آ جاتی ہے اور سلسلہ چلتے چلتے اچانک ہی کوئی چیز اس موضوع سے متعلق سامنے آتی ہے جو پہلے بیت چکی ہے تو زمانہ حال کا سلسلہ منقطع ہو جاتا ہے اور کہانی فلش بیک میں چلی جاتی ہے۔ جب امر کی شادی ختم ہو جاتی ہے تو کہانی پورے طریقے سے زمانہ حال میں منتقل ہو جاتی ہے۔

چیتن راوی کا بھائی ہے۔ راوی جس کی اصلی شناخت چیتن ہی کے ذریعے ہوتی ہے۔ اس کا چھوٹا سا خاندان ہے۔ صرف دو بھائی اور ماں۔ بچپن ہی میں باپ کی موت کی وجہ سے معاشی پریشانی کا سامنا کرنا پڑا لیکن یہ بات کہانی میں کوئی مسئلہ نہیں بنتی۔ یہ کہانی جذبے اور احساس کی شدت کو پیش کرتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔ چیتن جس سے راوی محبت کرتا تھا اور وہ سارے گاؤں کا دلارا بھی تھا لیکن اس محبت کے باوجود اس بھائی کے تعلق سے راوی کے دل میں کہیں کوئی خلش تھی جو راوی کو دن بدن احساسِ کمتری میں مبتلا کر دیتی ہے۔

راوی کا یہ کہنا کہ:

”اور وہ غصہ بھی کہاں تھا وہ ساری پچھلی شکستوں کا ایک ڈھیر
تھا۔ مجھے اس کے مقابلے میں سدا ہار ملی ہے۔ اس سے ہمیشہ مات ہی
کھائی ہے۔“ ۲۴

راوی کا شک چیتن کے قتل کا سبب بنتا ہے۔ رات میں چیتن کا جانا اور دیر سے گھر واپس لوٹنا راوی کو شک
میں مبتلا کر دیتا ہے۔ اسے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ چیتن اس کی منگیتر جنداں سے ملنے جاتا ہے اور اس سازش میں ماں
بھی شریک ہے۔ کہانی کی ابتدا میں یہی وجہ سامنے آتی ہے لیکن کیا چیتن ایسا ہی تھا، یا پھر کسی اور وجہ سے وہ رات میں
جاتا ہے اور دیر سے آتا ہے؟ یہ تجسس کہانی میں تادیر قائم رہتا ہے۔

لیکن راوی اس گناہ کے بوجھ سے مستقل دبا ہوا ہے۔ وہ صرف اپنے دل کو جواز دے کر بہلاتا رہتا ہے لیکن
اس کو کہیں سکون نہیں ملتا۔ وہ کہتا ہے:

”سوچتا ہوں تو لگتا ہے کہ مجھ سے بڑی بھول ہوئی ہے۔ جس کے بدلے
چیتن تو نہیں ہے۔ پر یہ یادوں کا تانا بانا ہے کہ اس کی ڈوری ہر روز
میرے گرد سخت ہوتی جاتی ہے۔ کبھی کبھی یادوں سے گھبرا کر یوں
لگتا ہے جیسے میرا سانس گھٹ رہا ہو۔“ ۲۵

اپنے بیٹے امر کی شادی کے موقع پر راوی کا احساسِ ندامت شدت اختیار کر لیتا ہے۔ ہر لمحہ امر کی چیتن سے
مشابہت اس کے وقت کو اور مشکل بنا رہے تھے۔ چیتن کا دوست کرتا سنگھ بھی باراتیوں میں شامل تھا۔ وہ چیتن کی
بات چھیڑ دیتا ہے اور ساتھ ہی راوی کے کندھے پر ہاتھ رکھ دیتا ہے۔ راوی کا دل کانپنے لگتا ہے جیسے کرتا سنگھ نے اس
کی چوری پکڑ لی ہو۔ پھر اس پر ایسی کیفیت طاری ہو جاتی ہے کہ کچھ کشمکش کے بعد مصمم ارادہ کر لیتا ہے کہ وہ قتل کی
حقیقت کرتا سنگھ کو بتا دے گا۔ چاہے اس کے لیے اسے پھانسی کی سزا ہی کیوں نہ ہو جائے۔ کرتا سنگھ یہ بتاتا ہے کہ
”وہ چیتن سے متعلق کسی راز سے واقف ہے“ تو راوی سوچتا ہے کہ اس سے وہ راز بھی پوچھ لوں گا اور اپنے گناہوں کا
اعتراف بھی کر لوں گا۔ یہ فیصلہ کرنے کے بعد وہ مطمئن ہو جاتا ہے اور اسے سکون سے نیند آ جاتی ہے اور خواب بھی
دیکھتا ہے کہ وہ چیتن سے گلے مل رہا ہے اور سارا میل صاف ہو گیا ہے۔

اس کہانی میں خوابوں کا تعلق شروع سے ہے۔ راوی بچپن میں اکثر خواب دیکھتا ہے کہ چیتن خون میں لت پت ہے اور اسے کن انکھیوں سے گھور رہا ہے۔ ان کی ماں جنگل کی طرف سے بال کھولے ہوئے روتی چلاتی آتی ہے۔ وہ ماں کو آتا دیکھ کر خود اوٹ میں ہو جاتا ہے۔ ماں چیتن کے منہ سے اپنا منہ رگڑتی ہے اور ماں کا کلیجہ ٹکڑے ٹکڑے ہو کر باہر نکل رہا ہے۔ یہ خواب آگے آنے والے واقعے کا پیش خیمہ ہے۔ راوی اور چیتن جب بڑے ہوتے ہیں تو حقیقت میں ایسا ہو جاتا ہے کہ راوی چیتن کا قتل کر دیتا ہے اور ماں آج تک نہیں جان پاتی کہ قاتل کون ہے؟ کیوں کہ راوی خواب میں اوٹ میں ہو جاتا ہے۔

کرتار سنگھ چیتن کا دوست ہونے کی وجہ سے چیتن سے اچھی طرح واقف تھا۔ جب راوی کرتار سنگھ کو یہ بتاتا ہے کہ وہ خود چیتن کا قاتل ہے پہلے تو کرتار سنگھ کو حیرت ہوتی ہے۔ پھر راوی کے زور دینے پر اسے یقین آتا ہے۔ پھر کرتار سنگھ راوی سے اس راز کو بتاتا ہے جو چیتن سے وابستہ ہے اور اس کے علاوہ کسی کو معلوم نہیں ہوتا۔ چیتن کی دوستی ٹھا کر ڈاکو سے ہو گئی تھی اور وہ اس کے لیے کام کرتا تھا جس کی وجہ سے وہ رات میں اکثر جایا کرتا تھا۔ اس طرح کرتار سنگھ پوری گتھی کو سلجھاتا ہے۔ ساتھ ہی چیتن کی بے گناہی کو ثابت کرتا ہے۔ اس طرح قاری کو جو کرتار سنگھ سے امید وابستہ ہوتی ہے وہ پوری ہوتی ہے اسی لیے کرتار سنگھ کا کردار قاری کے دل پر پوری طرح نقش ہو جاتا ہے۔

آخر میں راوی کو افسوس اور اضطراب کے سوا کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ کرتار سنگھ سے راز بتا کر لمحاتی سکون ضرور حاصل ہو جاتا ہے لیکن پھر وہی اضطرابی کیفیت اس کا نصیب بنتی ہے۔ کہانی کے آخری اقتباس میں اسی بات کا ذکر ملتا ہے۔ راوی کرتار سنگھ سے کہتا ہے:

”ماں بیس سال سے چیتن کی راہ دیکھ رہی ہے۔ جنداں بھی اور تم بھی۔ پر تمہیں کیا بتاؤں، تمہیں کیسے کہوں کرتار سنگھ کہ جب چیتن نے مڑ کر میری طرف دیکھا تھا تو اس کی نظر پھیکی ڈوبتی چاندنی میں کیسی تھی۔ اس کی چبھن آج بھی یہاں ہوتی ہے۔ کرتار سنگھ دل کے ایک کونے میں وہ ڈنک کی طرح سدا ہلتا اور چبھتا رہتا ہے۔“ ۲۶

پوری کہانی کی فضا بوجھل دکھائی گئی ہے جب کہ امر کی شادی ہو رہی ہے، شادی کا ماحول اور خوشی کا ذکر ہوتے ہوئے بھی فضا میں کوئی رونق نہیں آتی۔ ایسا اس وجہ سے ہے کیوں کہ راوی کے اندر کی کیفیت بوجھل سی ہے اور حال میں رہتے ہوئے بھی اس کا ذہن ماضی کی طرف منتقل ہو جاتا ہے اور وہ ان باتوں کو یاد کرتا ہے جو آج تک اس

کے لیے تکلیف کا باعث ہیں اور منظر نگاری اسی کے زاویہ نظر سے کی گئی ہے۔ جیسے:

”ساری برات پھر آہستہ آہستہ باجوں کے شور، گیتوں کے دھارے اور آدمیوں کی بھیڑ میں گھری آگے ہی آگے چلے گی۔ امر کے جی میں پتہ نہیں کتنے سپنے ہوں۔ اس کے جی میں جانے کیا کیا ہو جب میں جندائ کو بیاہنے گیا تھا تو میری آتما میں ڈر تھا۔ میری جان میرے اندر کانپتی تھی۔ مجھے اپنے گرد ہونے والے شور میں کسی سہانے پن کی آہٹ نہیں آتی تھی۔ جوانوں کے سپنوں کا میں کیا جانوں؟ جندائ کو بیاہنے جاتے ہوئے گھوڑے پر چڑھتے۔ نہاتے نئے کپڑے پہنتے ہوئے مجھے لگتا تھا جیسے یہ سارا کچھ ایک تماشہ ہے۔ جس کا انت یوں ہوگا کہ یہ گھوڑیاں غائب ہو جائیں گی۔ یہ آدمی ہوا میں گھل جائیں گے اور میں اکیلا رہ جاؤں گا۔ باجوں کی آوازیں مجھے بین کی آوازیں لگتی تھیں جو میرے آگے آگے میری ارتھی کو شمشان بھومی تک لے جا رہی تھیں“۔ ۲۷

اس کہانی میں مصنفہ نے بعض ایسی تشبیہیں استعمال کی ہیں جو ان کے انوکھے اور گہرے تجربے کی نشاندہی کرتی ہیں۔ ایک جگہ ایک نسل کو ختم ہوتے ہوئے اور اس کی جگہ دوسری نسل کو لیتے ہوئے اس طرح پیش کرتی ہیں:

”ایک کے بعد دوسری نسل یوں پھیلتی ہے جیسے درخت پر بنا کھٹکا کیے، بنا کوئی آواز کیے نئی کوئیلیں پرانے پتوں کی جگہ لے لیتی ہیں“۔ ۲۸

اس کے علاوہ نئی تشبیہات کا استعمال بھی ملتا ہے۔ مثلاً:

”ہولے ہولے جیسے آم کا پودا بڑھتا ہے۔ میں نے اسے اپنے سامنے چلنا سیکھتے دیکھا ہے“۔ ۲۹

”میں پنجرے میں بند جانور کی طرح بے چین سا، کبھی کرتار سنگھ کے قریب آکر کھڑا ہو جاتا اور کبھی آنگن میں گھومنے لگتا“۔ ۳۰

”میرا دل ہر غصے اور رنج سے خالی تھا۔ جیسے کوئی کھنڈر ہو۔“ -۳۱

”دبے پاؤں بادل دھیرے دھیرے چل رہے تھے۔ آواز اور شور کیے بنا
دھوئیں کے اٹھتے طوفان کی طرح جیسے پاس ہی کسی جنگل میں آگ
لگ گئی ہو۔“ -۳۲

آتشِ رفتہ

یہ ناولٹ اگست ۱۹۶۱ء کو شائع ہوا۔ ۳۳ اس ناولٹ کے موضوع کے متعلق جیلانی بانو کہتی ہیں:

”تقسیم اور ہجرت کے موضوع پر لکھے گئے افسانوں میں جمیلہ ہاشمی کا نام اہمیت رکھتا ہے۔ انہوں نے ”آتشِ رفتہ“ اور ”بنِ باس“ لکھ کر سب کو چونکا دیا تھا۔“ ۳۴

”بنِ باس“ ضرور تقسیم کے موضوع پر لکھا گیا افسانہ ہے لیکن ”آتشِ رفتہ“ کا یہ موضوع نہیں ہے۔ یہ ایک رومانی ناولٹ ہے۔ پیش کش میں افسانوی مجموعے ”آپ بیتی جگ بیتی“ سے مماثلت رکھتا ہے۔ زماں و مکاں اور کرداروں کے لحاظ سے بھی مطابقت رکھتا ہے کیوں کہ یہ بھی کہانیاں، اپنی آن بان پر جان دینے والے کرداروں کی زندگی اور مشرقی پنجاب کی تہذیب و ثقافت اور دوستی و عداوت کو پیش کرتی ہیں۔

اس کہانی کا مرکزی کردار دلدار سنگھ اس کہانی کا راوی بھی ہے۔ وہ بوڑھا ہے اور بیوی فوت ہو چکی ہے۔ وہ اپنے بیٹے اور بہو کے ساتھ شہر میں رہتا ہے۔ اس گھر میں بہو کی حکمرانی ہے۔ شدید جاڑے کے موسم میں ریشمی رضائی اوڑھنے کے لیے دیتی ہے کیوں کہ اس کا خیال تھا کہ کھد رکی رضائی غریب طبقے کے لوگ استعمال کرتے ہیں۔ ریشمی رضائی کی ٹھنڈک دلدار سنگھ کو پوری رات ٹھیک سے سونے نہیں دیتی۔ چنانچہ ماضی کی یادیں ہی اس کی زندگی کا کل سرمایہ ہیں جو اکثر اس کی تنہائی کی ساتھی بنتی ہیں اور یہ یادیں اس کی اپنی زندگی کا منظر نامہ ہیں جو اس ناولٹ کے اصل موضوع کے لیے پس منظر کا کام کرتی ہیں۔ چنانچہ وہ اپنے ماضی کو اداسی اور حسرت کے ساتھ کچھ اس طرح یاد کرتا ہے:

”جب بیتے دن لوٹ کر آنے والے نہیں ہیں تو پھر بیتی باتیں کیوں دل کو کبھی اتنا سرد کر دیتی ہیں اور کبھی اتنا گرم جیسے وہ جوش رگوں میں واپس آگیا ہو۔ جب ذرا ذرا سی بات پر چھری چل جاتی تھی اور کرپانیں نکل آتی تھیں۔ پھر بدلتی ریتوں کے ساتھ دل کو وہی باتیں کیوں پیاری رہتی ہیں جو کبھی پیاری تھیں۔ نہ جانے کیوں؟“ ۳۵

یہ ناولٹ پنجابی تہذیب کے ایک اہم پہلو کو پیش کرتا ہے جو وہاں کے خون میں رچی بسی ہے یعنی کہ انتقام لینا ان کی فطرت میں شامل ہے جس کے لیے وہ اپنی پوری زندگی کو وقف کر دیتے ہیں۔ بدلہ لینے کے لیے خود کو تیار اور نئی نسل کی ذہنی تربیت کرتے ہیں اور اسی میں شان سمجھتے ہیں۔ راوی کی گذشتہ زندگی بھی انھیں حالات سے عبارت ہے ایک جگہ راوی کہتا ہے:

”ٹھیک ہے سردار۔ ٹھیک ہے۔ یہ ڈگر ہمارے خون کا راستہ ہے۔ دادی نے کہا تھا۔ نہ کوئی گناہ گار ہوتا ہے اور نہ کوئی بے گناہ، بس یہ ریت ہے جو ہمارے باپ دادا کی طرف سے ہمیں ورثے میں ملی ہے۔“ ۳۶

سردار مہر سنگھ کہتا ہے:

”سردار نی کرتار کو رسچی تھی۔ اس نے ٹھیک کہا تھا۔ ہم کچھ نہیں کر سکتے۔ یہ سب کچھ اس دیس کی ہوا میں ہے۔ ہمارے خون کی رچی سرخی میں ہے ہم کچھ نہیں کر سکتے، کچھ نہیں!“ ۳۷

یہ ناولٹ تین حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے کا عنوان ”نیلی دھوڑ“ دوسرے حصے کا عنوان ”سیندوری پر چھانویں“ اور تیسرے حصے کا عنوان ”ڈونگے ہیزے“ ہے۔ پہلے حصے میں کہانی کی ابتدا، دوسرے حصے میں عروج اور تیسرے حصے میں کہانی کا انجام ہے۔

پہلے حصے کے آخر میں دلدار سنگھ اور اس کے گھر والے اتم سنگھ سے آخری بار جیل ملنے کے لیے جاتے ہیں۔ اس کے بعد اتم سنگھ کو پھانسی ہو جاتی ہے۔ دوسرے حصے کے شروع میں اتم سنگھ کی لاش گھر آ جاتی ہے اور سبھی لوگ ماتم کرتے ہیں۔ مہر سنگھ کے گھر کی عورتیں بھی اس ماتم میں شریک ہوتی ہیں۔ دوسرے حصے کے آخر میں دیپو وداع ہو کر سرال جاتی ہے اور تیسرے حصے کے شروع ہی میں دیپو کی موت کی خبر ملتی ہے۔ مہر سنگھ اور اس کے گھر والے اور گاؤں کے لوگ اس کی سرال کی طرف بھاگتے ہیں۔ گویا پہلے اور دوسرے حصے کا اختتام اور دوسرے اور تیسرے حصے کا آغاز ایک جیسا ہے۔ بس فرق یہ ہے کہ ایک موت، دلدار سنگھ کے گھر میں ہوتی ہے اور دوسری موت، مہر سنگھ کے گھر میں ہوتی ہے۔ اتم سنگھ کی موت میں مہر سنگھ کے گھر والے شان سے ماتم کرنے والوں کے ساتھ آکر شامل ہو جاتے ہیں اور دیپو کی موت میں دلدار سنگھ کی دادی کرتار کو رشان سے ماتم کرنے کے لیے جاتی ہے۔ دونوں کی

موت دونوں گھرانوں میں پل رہے انتقام کو پیش کرتی ہے لیکن اس انتقام کی نوعیت الگ ہے۔ اس انتقام میں دونوں گھرانے کے لوگ صاف چھپتے بھی نہیں ہیں اور سامنے آتے بھی نہیں ہیں۔ انتقام کا یہ طریقہ مصنفہ کی دوسری کہانیوں سے مختلف ہے۔

دلدار سنگھ کی دادی کرتار کور کو اس کا شوہر انوپ سنگھ بھاگوانم کی ایک عورت سے تعلقات کی بنا پر وہ عزت اور رتبہ نہیں دیتا جس کی وہ مستحق تھی۔ چنانچہ اس کا بیٹا اتم سنگھ اپنے باپ انوپ سنگھ اور بھاگو کا قتل کر دیتا ہے اور عدالت سے کوئی ثبوت نہ ہونے کی بنا پر باعزت بری کر دیا جاتا ہے لیکن گاؤں کا ایک شخص مہر سنگھ پرانی دشمنی کے سبب اپنی کوششوں سے اتم سنگھ کو پھانسی کی سزا دلواتا ہے۔ چنانچہ دشمنی اور گہری ہو جاتی ہے۔

انوپ سنگھ اور مہر سنگھ پہلے کبھی اچھے دوست ہوا کرتے تھے لیکن دونوں کے درمیان سفید گھوڑی کو لے کر دشمنی ہو گئی جس کو دونوں ہی خریدنا چاہتے تھے لیکن انوپ سنگھ اپنی زمین کو بیچ کر اونچے دام میں خرید لیتا ہے۔ یہ سفید گھوڑی مہاراجہ نا بھ کی گھوڑی کا بچہ تھی۔ اس کی وجہ سے مہر سنگھ کے دل میں گرہ پڑ گئی کیوں کہ اسے ہمیشہ لگتا تھا کہ وہ انوپ سنگھ سے ہار گیا ہے اور وہ انوپ سنگھ کو خود ہی مار ڈالتا اگر انوپ سنگھ کو اس کا ہی بیٹا اتم سنگھ نہیں مارتا۔ اس بات کا اعتراف وہ خود دلدار سنگھ سے کرتا ہے اور یہ بھی بتاتا ہے کہ جب اتم سنگھ ضمانت پر رہا ہو کر آیا تھا تو دوبارہ اس نے اس سے کہا تھا کہ اسے بیس ہزار میں گھوڑی دے دے لیکن وہ بیچنے کو تیار نہیں ہوا۔ اسی لیے وہ دو مربع زمین بیچ کر ولایت سے اتم سنگھ کے لیے پھانسی کا حکم لے کر آیا تھا اور اتم سنگھ کو یہ بات ناگوار گزرتی ہے کہ بھاگو مہر سنگھ کی کچھ نہیں لگتی تھی پھر بھی صرف دشمنی کی خاطر مہر سنگھ نے اس موقع سے فائدہ اٹھایا اس لیے وہ اپنے بیٹے دلدار سنگھ سے جیل میں کچھ نصیحتوں کے ساتھ یہ بھی کہتا ہے:

”تو جوان پوت ہے اور اس بے عزتی کا بدلہ تجھے لینا ہوگا، عورت کا بدلہ عورت ہی ہوگی۔ دیکھ یہاں میرے سر پر ہاتھ رکھ اور واہگرو کی قسم کھا کہ تو سردار مہر سنگھ سے بدلہ لے گا۔ بس عورت کا بدلہ عورت ہوگی۔“ ۳۸

دادی کرتار کور بھی دشمنی کا بدلہ لینے کے لیے دلدار سنگھ کی بچپن سے دشمنی تربیت کرتی ہے اور جوان ہونے پر پھر یاد دہانی کراتے ہوئے کہتی ہے:

”کیوں دلدار سنگھ پھر وہ بات کس طرح ہوگی؟“..... ”وہی مہر سنگھ

سے بدلہ لینے کی، تو اب خیر سے جوان ہو گیا ہے، میں لالزاں میں کب تک سر نیچا کر کے چلوں گی اور لوگوں کے طعنے برداشت کروں، کوئی راہ سوچ،‘-۳۹

چنانچہ مہر سنگھ کی بیٹی کلدیپ کور (جس کو پیار سے لوگ دیپو کہتے تھے) سے دلدار سنگھ کے تعلقات بڑھتے ہیں لیکن دیپو کی شادی کہیں اور ہو جاتی ہے اور دیپو اپنے شوہر حاکم سنگھ کو قبول نہیں کرتی۔ وہ حاکم سنگھ سے کہتی ہے کہ اس کو مار ڈالے تو حاکم سنگھ اس کو مار ڈالتا ہے۔ دیپو کی ماں قسم کھاتی ہے کہ جب تک حاکم سنگھ کو سزا نہیں ہو جاتی، وہ آنگن میں پیڑ کے نیچے ننگی سویا کرے گی۔ شدید جاڑے کی رات تھی پھر بھی وہ سوتی ہے اور سانپ کے ڈسنے سے مرجاتی ہے۔ آخر میں دیپو کے باپ مہر سنگھ کو اپنے گناہوں کا احساس ہوتا ہے اور وہ اس کے بوجھ تلے دبا ہوا، دلدار سنگھ سے التجا کرتا ہے کہ وہ اس کو مار ڈالے لیکن دلدار سنگھ اس کو گناہ کی آگ میں مزید جلنے کے لیے چھوڑ دیتا ہے اور کہتا ہے:

”سردار تیرے میرے حساب کتاب کا وقت ابھی نہیں آیا۔ پر یہ کہاں کی مراد نگی ہے کہ ذرا سے دکھ سے پریشان ہو جاؤ۔ کیا دیپو کی اور سردار نی کی موت سے ایسے گھبرا گئے ہو تمہیں یہ باتیں اچھی نہیں لگتیں۔ کیا تم سردار نی کرتار کور سے بھی کم حوصلہ ہو جس نے انوپ سنگھ میرے دادا کی موت کے بعد اتم سنگھ اپنے جوان بیٹے کا غم بھی سہا اور پھر بھی محنت کرتی رہی“۔۴۰

اس ناولٹ کے آخر میں مہر سنگھ کو اس کی گھوڑی بیچ کر مار ڈالتی ہے اور حاکم سنگھ کو بھی پھانسی کی سزا ہو جاتی ہے۔ اس طرح مرتے مرتے بھی مہر سنگھ اپنا وعدہ پورا کرتا ہے۔ ناولٹ کے آخر کے دو اقتباسات میں، کہانی حال میں منتقل ہو جاتی ہے۔ اس اقتباس میں دلدار سنگھ یہ بتاتا ہے کہ گاؤں سے کوئی آتا ہے تو بتاتا ہے کہ مہر سنگھ کے گھر میں الو بولتے ہیں اور وہ گھر جو کبھی پر رونق ہوا کرتا تھا اور گاؤں کے لیے شان سمجھا جاتا تھا۔ اس طرح سے پورے گھر کی بربادی ایک دردناک المیے کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

اس طرح یہ ناولٹ تین پشتوں سے چلی آرہی دشمنی کے بدلے اپنا سب کچھ قربان کر دینا اور پنجابیوں کی سماجی تہذیب کی منظر کشی کرتا ہے۔ اس دشمنی کی فضا میں رومان پروان چڑھتا ہے اور پھر اس کی بھینٹ چڑھ جاتا ہے۔

کرتار کو اس ناولٹ کا جاندار اور متحرک کردار ہے جو ضعیف ضرور ہے لیکن باہمت، طاقتور اور بہادر ہے۔ اس کی شخصیت کا یہ امتزاج اس کہانی میں جان ڈال دیتا ہے۔ دیپو کا حسن اور اس کے چہرے کا حزن بھی واضح ہو کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ یوں تو پورے ناولٹ میں سوز کی کیفیت کو محسوس کیا جاسکتا ہے لیکن جہاں دیپو کا ذکر ملتا ہے وہاں یہ کیفیت زیادہ ہی محسوس ہوتی ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

”جب آنکھیں بند کر کے دیپو بیٹھی تھی تو تھوڑا تھوڑا مسکرا رہی تھی اور گھگھرے کی گوٹ کے اندر کھسکا کر رکھے ہوئے خوشبوؤں کے کٹورے میں سے خوشبو اس کی انگلیوں کے ناخنوں تک میں رچ گئی تھی۔ پھر دیپو کا شنگھار کیا گیا۔ اس کی سیاہ بالوں کی لمبی چوٹی ناگن کی طرح جھول رہی تھی اور اس میں سرخ ریشم کا لچھا پڑا تھا۔ مہندی سے سرخ ہاتھوں میں ایسی لالی تھی جس سے نہ جانے کیوں ڈر آتا تھا۔ بادل کے جھم جھم ستاروں بھرے ڈوپٹے کو اوڑھ کر جب اس نے اپنی شکل دیکھی تو حیران رہ گئی ہوگی۔“ ۴۱

موضوع کا حزن و ملال اور پھر آخر میں کرداروں کا المیہ پوری فضا کو سوگوار بناتا ہے۔ حزن کے ساتھ ملال کا لفظ اس لیے استعمال کیا گیا ہے کہ ملال کے معنی کسی بھی چیز کے نقصان کو خود ذمہ دار ہونے کی وجہ سے جو افسوس ہوتا ہے اس کو کہتے ہیں اور اس ناولٹ میں یہ دکھایا گیا ہے کہ دلدار سنگھ دیپو سے سچا پیار کرتا ہے اور دیپو کی موت پر اسے بہت ملال ہوتا ہے۔ وہ سوچتا ہے:

”دادی نے بھی اپنے حالوں یہی سوچا تھا کہ میں نے مہر سنگھ سے بدلہ لیا ہے۔ ماں بھی سوچتی رہی صرف چنتی کو مجھ پر اتنا وشواس تھا اسے معلوم تھا کہ چاہے کچھ بھی ہو۔ چاہے باپو نے عورت کا بدلہ عورت ہی کیا ہو پر دلدار سنگھ دیپو کے لیے کوئی بری بات اپنے جی میں نہیں رکھ سکتا۔“ ۴۲

اور دادی کو اس سوچ کی وجہ سے کہ ”عورت کا بدلہ عورت“، اطمینان بخشتا ہے۔ وہ کہتی ہے:

”دلدار سنگھ پوت بس میرا جو کام تھا وہ ختم ہو چکا مہر سنگھ سے

بدلہ لیا گیا۔ میری جان پر سے بوجھ اتر گیا۔ واپگرو تیری بڑی
عمر کرے۔“ ۴۳

اور دیپو کی موت کے ایک ہفتے بعد دادی کرتا رکور سکون سے مر جاتی ہے۔

اس ناولٹ کی خوبی یہ ہے کہ سارے واقعات ایک دوسرے سے منطقی ربط رکھتے ہیں۔ پلاٹ میں جھول
نہیں ہے۔ اسلوب موضوع سے مطابقت رکھتا ہے۔ زبان و بیان، رہن سہن اور پنجاہیوں کی انفرادی تہذیب کی
خوبصورت تصویر پیش کرتا ہے۔

روہی

”روہی“ پہلی بار رسالہ ”نیا دور“ کراچی کے شمارہ ۴۱-۴۲ میں شائع ہوا، بعد میں اگست ۱۹۷۰ء کو رائٹرز بک کلب لاہور نے اسے کتابی شکل میں شائع کیا۔ بعد ازاں اردو رائٹرز گلڈ آلہ آباد سے ۱۹۸۰ء کو شائع ہوا۔ ۴۴

اس ناولٹ میں ”روہی“ کسی کردار کا نام نہیں ہے بلکہ پس منظر کے طور پر جس سرزمین کا انتخاب کیا گیا ہے اس کا نام ”روہی“ ہے۔ یہ ایک صحرائی علاقہ ہے جو کہ ہزاروں میل ریگ زار پر واقع ہے۔ اس ناولٹ میں وہاں کی طرز زندگی، سماجی رسم و رواج، ذریعہ معاش اور وہاں کی تہذیب کی تصویر ابھر کر سامنے آتی ہے۔

اس ناولٹ کی کہانی دو شخصیات کی متضاد نفسیات کی بنیاد پر تعمیر کی گئی ہے۔ اس کاراوی جو اس کہانی کا ہیرو بھی ہے۔ بڑھاپے میں اپنے پوتے کے ساتھ پہاڑ پر آیا ہوا ہے اور اپنی گذشتہ زندگی کی باتیں یاد کر رہا ہے۔ ابتدا میں منظر نگاری سے کام لیا گیا ہے۔ شروع میں کہانی کبھی حال اور کبھی ماضی میں سفر کرتی ہے لیکن تھوڑی دیر کے بعد کہانی مکمل طریقے سے ماضی میں منتقل ہو جاتی ہے۔

ہیرو اپنی ذات کو ثابت کرنے کے لیے گھر سے روانہ ہوا تھا اور اپنے لیے ایک معمولی سپاہی کی زندگی منتخب کرتا ہے۔ شہر سے دور رہنا پوسٹ پر اس کی پوسٹنگ ہوتی ہے۔ رہائش کے لیے اس کا انتظام اس علاقہ کے سردار کے گھر میں ہوتا ہے۔ وہاں اس کی ملاقات سردار کی بیٹی مریم سے ہوتی ہے جو اس کہانی کی ہیروئن ہے۔ ہیرو خاندانی راجا ہے اور ہیروئن ایک گنوار اور ہر تہذیب سے دور روہی کی ایک معمولی لڑکی ہے۔ اس طرح دونوں کی دنیا میں ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہیں۔ دونوں کی تہذیبی عناصر میں دو کناروں کا امتیاز تھا۔ دونوں کی ذہنی کیفیات بھی ایک دوسرے سے جدا تھیں۔

مریم ایک گنوار ہونے کے باوجود مضبوط اعصاب کی خود اعتماد لڑکی تھی۔ بے نیازی اس کی صفت تھی ان خصوصیات سے اس کی شخصیت میں نکھار آ گیا تھا۔

اس کے برعکس ہیرو ایک بزدل اور معمولی طبیعت کا آدمی تھا۔ اس کی ذات میں خود غرضی کے ساتھ ساتھ انسانی ہمدردی بھی شامل تھی۔ اس طرح جمیلہ ہاشمی نے ہیرو کے ذریعے ایک ایسے کردار کی تخلیق کی ہے جس کے اندر

وہ صفات موجود تھیں جو عام طور سے انسانوں کی کثیر تعداد میں پائی جاتی ہے۔ سفر کے دوران جب راہبر نے کہا:

”یہ پہلی چاند راتیں ہیں جلد ہی چاند چھپ جائے گا تو اندھیرے میں

ہم کسی جگہ ٹھہر کر آگ جلا لیں گے۔ پھر تماشا دیکھیے گا۔“ ۴۵

پھر یہ لوگ اپنے منصوبے کے مطابق آگ جلا کر انتظار کرنے لگے۔ کافی دیر انتظار کرنے کے بعد تیز جھاڑیوں سے باہر نکلے اور آگ سے کچھ فاصلے پر آ کر رک گئے۔ ہیرو نے جب ان کے اطمینان کو دیکھا تو اس نے بندوق والے ہاتھ کو نیچے گرا لیا اور پیرن سے کہا:

”پیرن انہیں بھی ہماری طرح جینے کا حق حاصل ہے۔ میں ان کے

اطمینان کو دھوکا کیوں دوں۔“ ۴۶

مریم کی شادی پہلے عیسیٰ خاں سے طے تھی لیکن جب عیسیٰ خاں کی ٹانگ زخمی ہو جاتی ہے اور بچنے کی کوئی امید نہیں ہوتی، ہیرو مریم کے رنگ و روپ سے متاثر ہو کر اس کے باپ سے التجا کرتا ہے کہ مریم اسے دی جائے اور وہ اس کی پوری قیمت دینے کو تیار ہے۔ چنانچہ مریم ہیرو سے منسوب کر دی جاتی ہے کیوں کہ روہی میں لڑکیاں بکتی تھیں جو سب سے زیادہ اونچی بولی لگاتا لڑکی اس کو دے دی جاتی تھی۔

لیکن مریم ہیرو کے اندر جھانک لیتی ہے کہ وہ کتنا معمولی اور کتنا خود غرض ہے۔ وہ مریم سے پیار نہیں کرتا ہے بلکہ وہ اپنی ذات کا پجاری ہے۔ خود کی تراشی ہوئی اس کی ذات کی ایک مورتی ہے جس کا مندر اس کا دل ہے اور خود ہی اس کی پوجا کرتا ہے۔ ہیرو کو خود ہی اس بات کا احساس ہو جاتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

”مجھے کسی شئے کا غم نہیں تھا۔ مگر میرے دل کے آسن پر ایک

مورتی کی جگہ خالی ہو گئی تھی اور وہ مورتی میری اپنی تھی۔ آج

تک میں نے اپنے آپ کو چاہا تھا۔ اپنے آپ کو عظیم جانا تھا۔ دل کے مندر

میں مورتی بھی آپ ہی تھا اور پجاری بھی میں آپ ہی۔ صرف مریم

کی آنکھوں نے میرے دل کے اندر جھانکا تھا اور اسے معلوم تھا کہ وہاں

اس کی کوئی جگہ نہ تھی۔“ ۴۷

مریم کی شان بے نیازی ہیرو کے لیے چیلنج بن جاتی ہے۔ وہ اس کو حاصل کرنا چاہتا تھا جب کہ اسے پتہ تھا

کہ مریم عیسیٰ خاں سے محبت کرتی ہے اور مریم کا بھائی امرا یا خاں بھی عیسیٰ خاں کو ہی اپنی بہن کے لیے پسند کرتا ہے۔ ہیر و مریم کی آنکھوں میں اپنے لیے کبھی محبت نہیں دیکھتا ہے۔ مریم ہیر و کی دولت سے مرعوب نہیں ہوتی ہے اور ہیر و کو یہ یقین تھا کہ مریم اس سے محبت نہیں کرتی ہے لیکن وہ اپنے دل کو جواز دے کر بہلاتا رہتا ہے کہ مریم اس سے ضرور محبت کرتی ہے۔ اتنے امیر شخص کو دیکھ کر، پہلے ہی دن سے اس کا دل اس کے لیے دھڑکنے لگا ہوگا لیکن مریم کے لیے جو اس کی بے یقینی تھی وہ اس کو مجبور کر دیتی ہے کہ وہ مریم سے خود پوچھ لے۔ تب اسے پتہ چل جاتا ہے کہ سچائی کیا ہے اور وہ اس سے شادی نہیں کرتا اور واپس شہر چلا جاتا ہے۔ مریم سے جب وہ آخری ملاقات کرتا ہے تو اس کی آنکھوں میں اس کے سوال کا جواب مل جاتا ہے:

”اس کی سیاہ آنکھوں میں گہرے ثوبے کی طرح ٹھنڈک اور تاریک تھی۔ میرا جی چاہتا تھا میں اس گہرائی میں ڈوب جاؤں۔ مگر ان آنکھوں میں کچھ تھا جو میرے سوال کا ان کا جواب تھا۔ چاہے میں لاکھوں برس کوشش کرتا رہوں۔ مریم مجھے قبول نہیں کرے گی۔ اس گھڑی مجھے معلوم ہو گیا کہ میری تقدیر پر مہر لگ چکی ہے۔“ ۴۸

مریم اچھی سیرت اور اچھے کردار کی مالک تھی۔ اس کے اندر جو بے نیازی تھی وہ دوسروں کی نظروں میں اسے مغرور بنا دیتی ہے لیکن اس کے اپنے جن سے وہ قریب تھی وہ اس کو مغرور نہیں سمجھتے تھے۔ بل جو مریم کی بہن تھی وہ ہیر و کو پریشان دیکھ کر کہتی ہے:

”سائیس مریم بری لڑکی نہیں ہے۔ بیاہ کے بعد آپ کی زندگی کو جنت بنا دے گی۔ آپ اداس کیوں رہتے ہیں۔“ ۴۹

اسی طرح گاری خاں جو کہ ایک سخی طبیعت کا مالک تھا۔ ساری لڑکیاں اس سے ڈرتی ہیں۔ مریم اس سے بے دھڑک بات کرتی ہے۔ گاری خاں سے تعارف کہانی کی ابتدا ہی میں ہو جاتا ہے۔ ہیر و کو اسی کے ذریعہ ہی مریم کے بارے میں معلوم ہوتا ہے۔ ہیر و اور اس کا ساتھی پیرن سفر کی تھکن سے چور آرام کی غرض سے گوپے میں آتے ہیں تو گاری خاں گوپے میں آ کر کہتا ہے:

”میریم لڑکی نہیں ایک قوت ہے۔ تم شیر سے لڑ سکتے ہو اسے

گرا سکتے ہو۔ مگر مریم کسی بھی آدمی کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ تم

مریم کو نہ خرید سکتے ہو اور نہ ہی ہار دے سکتے ہو۔“ ۵۰

گاری خاں کی شخصیت بہت ہی پرتجسس دکھائی گئی ہے۔ وہ دیوانگی کے عالم میں بندوق لیے گھومتا رہتا ہے۔ اس کردار سے قاری کو بہت امید ہوتی ہے کہ شاید کوئی راز کی بات فاش ہو جس سے کہانی کا رخ کہیں اور چلا جائے یا پھر یہ کہ مرکزی موضوع پر اس کے وجود سے روشنی پڑے لیکن ایسا نہیں ہوتا۔ گاری خاں کا کردار مریم اور اس کے خاندان سے متعارف ہونے کا ذریعہ ہے۔ البتہ اس کے ذریعے ایک نیا موضوع سامنے آتا ہے جو اس کی گزشتہ زندگی کے تجربے ہیں۔

گاری خاں کے فوج میں داخلہ لینے اور پھر فوج چھوڑنے تک کے واقعات اختصار کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں۔ گاری خاں کو فوج کی زندگی راس نہیں آتی کیوں کہ اس کا دل جنگ کی ہولناک تباہی کو قبول نہیں کرتا اس لیے وہ اس زندگی سے کنارہ کشی اختیار کر لیتا ہے۔ مصنفہ نے گاری خاں کے تجربات کے واسطے سے جنگ کی برائیوں اور اس کے المیے کو بیان کیا ہے۔ اس جنگ کے المناک نتیجے کا اندازہ اس اقتباس سے لگایا جاسکتا ہے:

”دشمن کے جہاز سروں پر اتنے نیچے جھک آتے کہ لگتا ہمارے سراڑ

جائیں گے۔ چلتے ہوئے ابھی تم کسی سے بات کر رہے ہو۔ بات ختم نہیں

کر چکے کہ دشمن کے جہازوں نے آلیا ہے۔ چھپتے ہو تو گولے قریب آکر

پھٹتے ہیں۔ جب غبار صاف ہوتا ہے تو تم اپنی آدھی بات سنانے کے لیے

اپنے اس ساتھی کو تلاش کرتے ہو مگر تمہارا ساتھی اوندھے منہ لیٹا ہے

اس کی پشت اڑ چکی ہے۔ اور اب بتاؤ تم کیا کر سکتے ہو۔“ ۵۱

امریا خاں بھی اس ناولٹ میں اپنی ایک شخصیت رکھتا ہے۔ وہ مریم کا بھائی اور ایک بہادر سپاہی ہے۔ بہن کی طرح بے نیازی اس کی بھی صفت ہے، وہ بھی ہیرو کی دولت سے مرعوب نہیں ہوتا بلکہ اس کے گوپے کی سجاوٹ اور آرائش کو تسمنر سے دیکھتا ہے۔ وہ مریم کا رشتہ ہیرو سے طے ہو جانے پر خوش نہیں ہے۔ زندگی کے متعلق اس کا نظریہ یہ ہے کہ زندگی سمجھ میں نہ آنے والی کہانی ہے اور خاندان خاں کے ہاتھوں ایک ادنی کھلونہ ہے وہ ہیرو سے کہتا ہے:

۸- 8005



”زندگی بھی ایک کہانی ہے سائیں۔ الجھی ہوئی اور سمجھ میں نہ

آنے والی۔ اگر ہر بات سمجھنے کی کوشش کرو تو جینا دو بھر ہو جائے..... آدمی حالات کے ہاتھ میں ایک ادنیٰ سا کھلونا ہے۔ قدرت بادشاہ کی طرح ہر رات نئے آدمی کو منظور نظر بناتی ہے اور پھر اسے ناکام نامراد پھیر دیتی ہے۔ مگر اس کے پاس یاد کا دوزخ ہے جس میں وہ سدا کڑھتا اور جلتا ہے اور اس ایک رات کو واپس لانے کی جستجو کرتا ہے۔“ ۵۲

جیلہ ہاشمی نے اس ناولٹ میں مرکزی موضوع کے ساتھ دوسرے کئی خیالات بھی شامل کیے ہیں لیکن مصنفہ کی خوبی یہ ہے کہ دوسرے خیالات کی شمولیت کے باوجود قاری کی توجہ دوسری طرف منتقل نہیں ہوتی بلکہ اصل موضوع پر مرکوز رہتی ہے۔ ان چھوٹے چھوٹے خیالات کی پیش کش کے ساتھ کہانی فطری انداز میں اپنے ارتقائی منازل طے کرتے ہوئے اپنے اختتام کو پہنچتی ہے۔

یہ ایک سیدھا سادا بیانیہ ناولٹ ہے اس میں یاد نگاری کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ اس میں جیلہ ہاشمی نے اسلوب کی ذمہ داری کو بھی اچھے طریقے سے نبھایا ہے۔ یہ ناولٹ ایک انفرادی طرز نگارش کی نمائندگی کرتا ہے کچھ جملے معنی خیز استعمال کیے گئے ہیں اور وہ الفاظ استعمال کیے گئے ہیں جو روہی میں رائج تھے۔ جانوروں کے پہنائے جانے والے زیوروں کے نام، کھانوں کے نام، پھلوں اور پھولوں کے نام کے لیے جو الفاظ استعمال کیے گئے ہیں اس کے ذریعہ مصنفہ کی گہری معلومات کا اندازہ ہوتا ہے۔

روہی کے مناظر اور وہاں کی تہذیب کے خوبصورت بیان نے اس ناولٹ کو ایک منفرد حیثیت عطا کی ہے۔ اس کا حسن قاری کو گرویدہ کر لیتا ہے۔ خواجہ غلام فرید کو روہی کے اس حسن نے اتنا گرویدہ کر لیا کہ وہ وہاں گھسنا کر اٹھارہ سال تک رہے تھے۔ ۵۳

چہرہ بہ چہرہ روبرو

”چہرہ بہ چہرہ روبرو“ ۱۹۷۹ء میں شائع ہوا۔ ۵۴ یہ ایک تاریخی ناولٹ ہے۔ ”چہرہ بہ چہرہ روبرو“ ایران میں شاہ قاجار کے زمانے میں پیدا ہونے والے بابی فرقے کے ایک اہم ستون قرۃ العین طاہرہ کی داستان سناتا ہے جس کا اصلی نام ام سلمیٰ ہے اور بھی کئی نام اس سے منسوب ہوئے جس میں قرۃ العین طاہرہ سے زیادہ معروف ہوئی۔ وہ حسین و جمیل ہونے کے ساتھ غیر معمولی ذہین بھی تھی۔ اس نے عام لڑکیوں کے برخلاف اعلیٰ تعلیم حاصل کی۔ بادشاہ کے بعد سب سے بڑا درجہ مجتہد کا ہوتا تھا، وہ قزوین کے مجتہد خاندان کی بیٹی اور بہو تھی۔ وہ غیر معمولی طور پر حساس تھی اور فلسفیانہ ذہن رکھتی تھی۔ اس کی زندگی میں خوابوں کی بڑی اہمیت تھی:

”وہ ہمیشہ سے ایک خواب دیکھتی آئی تھی۔ خواب جس میں دھندلی صورتیں تھیں اور واضح صورتیں تھیں مگر جن کے چہرے اس سے ہمیشہ چھپائے جاتے تھے۔ اس نے دیکھا کہ امام رضا کا روضہ شق ہو گیا اور اس میں سے لوگ نکلے مگر وہ لوگ اجنبی بھی تو نہیں تھے ان میں وہ خود بھی شامل تھی بے منزل کے قافلے کی طرح وہ چلتے جاتے ہیں اور آخر ریت کے ٹیلوں میں اپنا راستہ کھو دیتے ہیں۔ یہ راستے نہایت سرسبز و شاداب باغوں سے شروع ہوتے ہیں۔ جیسے دریا ہوں لہراتے ہوئے پانیوں کے ساتھ آخر صحرا میں جا کر ختم ہو جائیں۔“ ۵۵

اس مسلسل خواب نے قرۃ العین طاہرہ کے اندر اضطراب اور بے چینی پیدا کر دی تھی۔ وہ خواب میں جس شخص کو دیکھتی تھی اس کا چہرہ ڈھکا رہتا تھا۔ اس کو دیکھنے کی آرزو دن بدن بڑھتی گئی اور اس سے عشق کرنے لگی۔ چنانچہ اس کے عشق میں شعر کہنے لگی جس میں اسے اپنے محبوب سے روبرو ہونے کی تمنا ہوتی۔ اس شاعری کے بارے میں راوی کا بیان ہے:

”ام سلمیٰ تو بچپن سے شعر کہتی تھی۔ مگر وہ شعر آئمہ اور معصومین کی تعریف میں نہیں ہوتے تھے وہ مرثیہ نہیں شعر کہتی

تھی۔ جس میں اس صورت کی ایک جھلک دیکھنے کے لیے بیتابی تھی وہ بچوں کی سی تک بندی نہیں تھی۔ ایک بھر پور خاتون کے عشق کا فسانہ تھا۔ پتہ نہیں اسے کس سے عشق تھا؟ بادلوں کے ہنستے بگڑتے دھوئیں کی طرح ہر شئے پر محیط ہوتے سمٹتے سکڑتے حاشیوں اور صورتوں کو وہ پہروں تکتی اور پتہ نہیں کیوں اس کا دل بھر آتا۔ ”وہ کون تھا جو پوشیدہ اور اس کے دل کا صبر و سکون اس کی زندگی کا قرار چھین چکا تھا“۔ ۵۶

شیخ احمد احسائی نے شیعوں کے عقیدے کے مطابق اس ہستی کے بارے میں جو ایک ہزار سال سے غائب ہے، بشارت دی تھی کہ وہ بہت جلد بہت بڑے معلم کے طور پر اپنے آپ کو دنیا پر ظاہر کرے گا اور موعود اسی طرح ظاہر نہ ہوگا بلکہ وہ ماں کے لطن سے پیدا ہوگا۔

قرۃ العین طاہرہ کو اپنے خوابوں کا سلسلہ اسی موعود سے جا کر ملتا ہوا نظر آتا ہے۔ اسے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاید خدا کی طرف سے اسی ہستی کے ظہور کے متعلق اسے رؤیا کی صورت میں اشارہ دیا جا رہا ہے۔ چنانچہ وہ اپنے خواب اور فلسفہ سے متعلق سوالات بذریعہ خط کاظم رشتی سے پوچھتی رہتی ہے۔ (کاظم رشتی، شیخ احمد احسائی کے مرید تھے اور ان کے بعد ان کے منصب کو سنبھال رکھا تھا) کاظم رشتی کو قرۃ العین طاہرہ کے سوالات حیرت و استعجاب میں ڈال دیتے ہیں اور قرۃ العین کا لقب دیتے ہیں۔ وہ قرۃ العین طاہرہ کو اپنے یہاں آنے کی دعوت دیتے ہیں۔ چنانچہ کاظم رشتی سے ملاقات کی غرض سے نجف اشرف پہنچتی ہے وہاں جا کر معلوم ہوتا ہے کہ کاظم رشتی کا دس دن پہلے وصال ہو چکا ہے۔ چنانچہ قرۃ العین طاہرہ ان کے مریدوں کے ساتھ مسجد میں بیٹھ کر مناجاتیں پڑھنے لگی اور مسلسل مراقبہ کی حالت میں رہتی۔ اس کی وجد کی کیفیت دیکھ کر وہاں کے لوگوں کو تعجب ہوتا تھا کہ آخر یہ عورت کون ہے؟

ادھر قزوین میں یہ خبر پھیلتی ہے کہ شیراز میں ایک عطار کا بیٹا ’باب‘ ہونے کا دعوہ کر رہا ہے اور ادھر نجف اشرف میں کاظم رشتی کے مریدوں کو قرۃ العین طاہرہ درس دینے لگی لیکن انھیں ایک رہبر اور رہنما کی تلاش ہوئی۔ چنانچہ کئی لوگ اس کی تلاش میں نکلے اور اسی سلسلے میں ملا حسین بشروئی بھی رخصت ہوئے۔ قرۃ العین طاہرہ ملا حسین بشروئی کو ایک خط دیتی ہے اور کہتی ہے کہ اسے منزل مقصود تک پہنچا دینا۔ ملا حسین بشروئی شیراز پہنچتا ہے اور علی محمد کے گھر قیام کرتا ہے کیوں کہ وہ اس کا ہم درس رہ چکا تھا۔ چنانچہ ملا حسین بشروئی ایک رات دیکھتا ہے کہ:

”ایک شمع کی لو اونچی ہوئی اور ہوا میں اس طرح کھڑی رہی نہ
 کاپنی اور نہ بجھی پھر اس روشنی کے اوپر ایک چہرہ تھا جو
 مناجاتیں پڑھ رہا تھا اور اس کی آنکھ جھپک نہیں رہی تھی“۔ ۵۷

علی محمد کی اس تجلی کو دیکھنے کے بعد ملا حسین بشروئی کو پورا یقین ہو جاتا ہے کہ علی محمد ہی ’باب‘ ہے اور
 علی محمد اسے حکم دیتا ہے:

”بشارت ہو کہ تم نے اپنے رب کو دیکھا۔ تم باب علم کی حقیقت سے
 روشناس ہوئے۔ میں یعنی باب تم کو حکم دیتا ہوں کہ تم اٹھو اور جو
 کچھ تم نے دیکھا ہے اسے لوگوں سے کہو“۔ ۵۸

”باب“ ملا حسین بشروئی کو اور قرۃ العین طاہرہ کو حروفِ حی میں شامل کرتا ہے اور ملا حسین بشروئی کو
 ’باب الباب‘ اور قرۃ العین طاہرہ کو ’طاہرہ‘ کا لقب دیتا ہے۔ ملا حسین بشروئی نجف اشرف واپس آنے کے بعد
 قرۃ العین طاہرہ سے بس اتنا کہتا ہے کہ:

”میں وہ خط منزل مقصود تک پہنچا آیا ہوں“۔ ۵۹

اور پھر اسے احسن القصص دیتا ہے جس کو علی محمد نے قرۃ العین طاہرہ کو دینے کے لیے کہا تھا۔
 قرۃ العین طاہرہ کو اچانک یہ انکشاف ہوتا ہے کہ ہاں یہ وہی شخص ہے جس کا اسے انتظار تھا۔ فوراً ایمان لاتی ہے اور
 وجد کے عالم میں یہ پڑھنے لگتی ہے:

”من وعشق آن مہ خوبرو کہ چوز و صلا ی بلی بُرد

بہ نشاط و قمقہ شد فرو کہ انا الشمید بہ کربلا

ہاں وہ خوبرو جو خوابوں میں کبھی دکھائی نہیں دیا جو ہمیشہ اوٹ
 میں رہا جو سراپردۂ اسرار میں پوشیدہ تھا وہ ظاہر ہو گیا۔ ہاں دنیا
 پھر دیارِ عشق تھی اور وحِ روزِ ازل سے ”الست بر بکم“ کہتے ہوئے اس
 منزل تک آئی تھی کہ اپنے رب کا نظارہ کر سکے۔

”اے لوگوں اٹھو اور دیکھو۔ اے لوگوں جاگو اور حیران ہو۔ وہ جس کا تجسس صدیوں سے تھا آن پہنچا وہ دنیا کو غم سے نجات دے گا۔“ ۶۰۔

علی محمد جو باب ہونے کا دعوہ کرتا ہے وہی قرۃ العین طاہرہ کا محبوب تھا اور اس پر منظوم کلام نازل ہوتا تھا جس کا نام ’البیان‘ تھا۔ جس طرح دوسرے انبیاء پر کلام نازل ہوئے، اس پر بھی وحی اترتی ہے اس فرقے کا عقیدہ کیا تھا اس کے بارے میں راوی بیان کرتا ہے:

”اس کا محبوب ایک قادر الکلام شاعر تھا۔۔۔ مسیحا تنفس حضرت رسول خدا محمد بن عبد اللہ کو عرب جیسی قادر الکلام قوم کے لیے قرآن کا اعجاز بخشا گیا تھا اور علی محمد باب کو شاعری کا جوہر وہ اس بات پر قادر تھا کہ کم از کم وقت میں زیادہ شعر بنا سکے“ ۶۱۔

”رسول پاک ﷺ پھر سے محمد علی بار فروش میں جلوہ گر ہوئے ہیں۔ حضرت بی بی فاطمہ قرۃ العین طاہرہ میں حلول کر گئی ہیں اور اسی طرح امام بھی پیدا ہوئے ہیں۔ شیعہ اور سنی دونوں عقائد کو ملا کر ان کی نفی سے یہ مذہب ظاہر ہوا ہے جس کا خدا ماکو میں قید تھا“ ۶۲۔

”علی محمد باب“ مدینہ کے سفر پر نکلا تھا تو واپسی میں اسے بو میں گرفتار کر لیا گیا اور ماکو میں قید کر دیا گیا اور قرۃ العین طاہرہ تین سال تک سید کاظم رشتی کی درس گاہ میں درس دیتی رہی اور لوگوں سے مباحثے کیے پھر وہاں سے بغداد تشریف لے گئی اور وہاں بھی درس دیتی رہی اور علماء سے خوب علمی مباحثے ہوئے۔ علماء کا اس سے پہلا سوال تھا:

”قیامت کیا ہے“ ۶۳۔

قرۃ العین طاہرہ نے جواب دیا:

”حضرت موسیٰ کا آنا، حضرت یوسف کی شریعت کے لیے قیامت تھا، حضرت عیسیٰ، حضرت موسیٰ کے لیے قیامت بن کر آئے۔ حضرت رسول مقبول حضرت عیسیٰ کی تعلیمات کے لیے قیامت ثابت ہوئے“ ۶۴۔

اس کے علاوہ بہت سے مسائل زیر بحث رہے اور قرۃ العین طاہرہ جواب دینے سے قاصر نہ رہی اور علماء کو اس کے جواب سن کر حیرانی ہوئی۔ اس کے بعد قرۃ العین طاہرہ اپنے ساتھیوں کے ساتھ کرمانشاہ تشریف لے گئی۔ کرمانشاہ کے علماء علمی مباحث کے بعد اس سے چڑھ گئے اور ایک قاصد کے ذریعہ اس کے والد ملا صالح کو یہ پیغام بھیجا کہ:

”وہ علمی مباحث نہیں صرف دیوانگی کا مظاہرہ کرتی ہے۔ یہ کوئی مذہب نہیں قرآن پاک کی آیتوں کی تاویلیں ہیں۔ ماکو میں ”باب“ کے پاس جانے کی تیاریاں ہو رہی ہیں آپ اسے آکر لے جائیں۔ گھر کی زندگی کے لیے ضروری ہے کہ اسے بابی مذہب کی تبلیغ کرنے کی بجائے قذوین میں رکھا جائے۔ عورتوں کو آزادی دینے کا یہ مطلب ہر گز نہیں کہ وہ کسی اور کام کی نہ رہیں اور جہاں پر جی چاہے پھریں آزادی افسکار تو خوب ہے مگر یہ آزادی جس کا مظاہرہ ہو رہا ہے قابل قبول نہیں۔“ ۶۵۔

چنانچہ قرۃ العین طاہرہ کے والد ملا صالح اپنے بیٹے کو اسے لینے کے لیے بھیجتے ہیں تو وہ اس کے ساتھ قذوین چلی آتی ہے۔ ماں اس کو دیکھ کر رو پڑتی ہے اور گلے لگا کر پیار کرنا چاہتی ہے لیکن قرۃ العین طاہرہ کے لیے پاکی اور ناپاکی کا مسئلہ تھا۔ ملا صالح کہتا ہے کہ:

”پتہ نہیں اس شیرازی چھوکرے نے اس پر کیا جادو کر دیا۔“ ۶۶۔

وہ فوراً تیزی سے کہتی ہے:

”نہیں وہ شیرازی چھو کر نہیں میرا رب ہے میرا محبوب ہے میرا خدا ہے۔“ ۶۷۔

وہ گھر کے کسی بھی فرد سے ملنا نہیں چاہتی تھی۔ نہ اپنے شوہر سے اور نہ اپنے بچوں سے کیوں کہ سبھی اس کے لیے ناپاک تھے وہ اپنے کمرے میں جاتی ہے اور مراقبے میں گم ہو جاتی ہے۔ حاجی ملا تقی جو کہ قرۃ العین طاہرہ کا چچا اور سردنوں تھا، اس سے ملنے کے لیے اس کے کمرے میں جاتا ہے اور اسے مراقبے میں گم پاتا ہے، تو کہتا ہے:

”شیخ احمد احسائی اور سید کاظم رشتی پر خدا کی لعنت ہو کہ ان

کا ذبوں نے اسلام میں رخنہ اندازی کی ہے۔ انہوں نے غلط باتیں لکھ کر مذہب کی صورت بگاڑی ہے۔ خدا ان کی قبروں میں آگ جلائے گا اور وہ دوزخ کا ایندھن ہوں گے۔“ ۶۸۔

وہ مراقبے سے اٹھتی ہے اور کہتی ہے:

”چچا میں تمہارا منہ لہو سے بھرا دیکھ رہی ہوں۔“ ۶۹۔

حاجی ملائی مسجد میں قتل کر دیا جاتا ہے۔ قذوین والے سمجھتے ہیں کہ یہ قتل قرۃ العین طاہرہ کے ایما پر ہوا ہے۔ حاکم شہر سزا دینے کے لیے قرۃ العین طاہرہ کو حوالے کر دینے کا مطالبہ کرتا ہے۔ تو وہ خود اپنے آپ کو حوالے کر دیتی ہے۔ جب سزا کا وقت آتا ہے تو وہ ماکو کی طرف منہ کر کے مناجاتیں پڑھنے لگتی ہے۔ تبھی خبر آ جاتی ہے کہ اصل قاتل گرفتار ہو گیا ہے۔ پھر قرۃ العین طاہرہ کو بابی آکر لے جاتے ہیں۔ اس کے بعد قرۃ العین طاہرہ اپنے محبوب سے ملنے کی غرض سے یہاں وہاں سفر کرتی رہتی ہے۔ ساتھ ہی درس و تدریس کا سلسلہ جاری رکھتی ہے لیکن وہ ’باب‘ سے آخر وقت تک مل نہیں سکی کیوں کہ ”باب“ کو قتل کر دیا جاتا ہے اور قرۃ العین طاہرہ کو بھی قید کر دیا جاتا ہے۔ خلیفہ ناصر الدین شاہ اس کے حسن کو دیکھ کر اس سے شادی کا خواہش مند ہوتا ہے لیکن وہ آزادی کا سودا کرنے کے بجائے قتل ہو جانا زیادہ پسند کرتی ہے۔

اس ناولٹ کو دس ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ہر باب مختصر ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے اس ناولٹ میں بابی فرقہ کس طرح وجود میں آیا اور جس طرح ہر زمانے میں مہدی موعود کے ظاہر ہونے کا دعوہ کیا جاتا رہا ہے اور اس کے زیر اثر کس طرح معصوم لوگ قربان ہوئے اور فتنہ و فساد برپا ہوئے، بہت ہی جامع انداز میں پیش کیا ہے اور اس پس منظر میں قرۃ العین طاہرہ کی زندگی کے اہم گوشے اجاگر کیے ہیں اور اس کی ذاتی زندگی سے لے کر روحانی سفر تک کو جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے۔

قرۃ العین طاہرہ کی علمی قابلیت اور مذہبی لگاؤ کو جزئیات سے پیش کرنے کے لیے وہ خاص خاص جملے اس ناولٹ میں استعمال کیے گئے ہیں جو اس نے مختلف موقعوں پر کہا تھا۔ جیسے ”چچا میں تمہارا منہ لہو سے بھرا دیکھ رہی ہوں“ یا پھر وہ خط جو اس نے ’باب‘ کے نام لکھا تھا وہ خط اشعار کی صورت میں تھا وہ بھی موجود ہے۔ ان سوالات میں سے کچھ سوالات بھی پیش کیے گئے ہیں جو قرۃ العین طاہرہ نے کاظم رشتی صاحب سے دریافت کیا تھا۔ اس کے

علاوہ ناصر الدین شاہ قاجار کے خط کے جواب میں جو اس نے فارسی اشعار کی صورت میں لکھا تھا وہ بھی اس ناولٹ میں موجود ہے اور ساتھ ہی قرۃ العین طاہرہ کی فارسی کی مشہور غزل کے شعر بھی موقع بہ موقع ملتے ہیں۔

باپ کی شفقت، شوہر کی محبت اور سارے اہل خانہ کے نزدیک اس کی اہمیت اور بانی مسلک ہونے کے بعد بانیوں کے نزدیک اس کی وقعت اور خود اس کا مناجات پڑھنا، وجد میں آنا اور مراقبہ میں گھنٹوں رہنا اس کے علاوہ ”باب“، کاظم رشتی اور شیخ احمد احسائی کے متعلق غلط بات برداشت نہ کرنا اور اس صورت حال میں اس کے شدید ردِ عمل، ان ساری کیفیات کو جملہ ہاشمی نے بہت خوبی سے پیش کیا ہے۔

قرۃ العین طاہرہ آزادی نسواں کی حیثیت سے بھی جانی جاتی ہے۔ قرۃ العین طاہرہ کی ایک عقیدت مند مارتھاروٹ نے قرۃ العین طاہرہ نام کی ایک کتاب لکھی جس میں انھوں نے قرۃ العین طاہرہ کو آزادی نسواں کا علمبردار بتایا ہے۔ وہ اپنی کتاب میں کہتی ہیں۔ قرۃ العین طاہرہ جب قید میں تھیں تو کہتی ہیں:-

”تم میری جان لے سکتے ہو، مگر عورتوں کی آزادی کو نہیں روک سکتے۔“ - ۷۰

ناولٹ ”چہرہ بہ چہرہ روبرو“ میں قرۃ العین طاہرہ کی زندگی کا یہ پہلو بالواسطہ طور پر سامنے آتا ہے۔ قرۃ العین طاہرہ کا زمانے کے برخلاف تعلیم حاصل کرنا، سارے رشتوں سے قطع تعلق کرنا اور اپنے خیال کی سچائی کو ثابت کرنے کے لیے ساری دنیا سے بغاوت کرنا، بانی فرقے کی ہمنوا بن کر بے پردہ چلنا اور اپنے انجام سے بے پرواہ ہونا اور بالآخر اپنی جان دے دینا، یہ ساری چیزیں قرۃ العین طاہرہ کے اسی پہلو کو پیش کرتی ہیں اور ناولٹ کا انتساب بھی۔

”جس ڈھب سے کوئی مقتل میں گیا وہ شان سلامت رہتی ہے

یہ جان تو آنی جانی ہے اس جاں کی تو کوئی بات نہیں“

اسی رویے کی نشاندہی کرتا ہے۔

اپنی قوتِ ارادی اور قوتِ فیصلہ کے ساتھ ساتھ قرۃ العین طاہرہ اپنے حسن کی معترف بھی تھی:

”اپنی بہادری، شیردلی، قوت برداشت اور ملاً صالح کی صاحبزادی

ہونے کے باوجود وہ حرف حئی ہونے کے با وصف، نرم و نازک حدتوں میں پگھل جانے والی معشوق صفت خاتون تھی۔ جسے اپنے حسن سے گناہ کی حد تک آگاہی تھی۔ جو اپنی آواز کے سحر کو جانتی اور اپنی نگاہ کی شوخی اور اپنے خیالوں کی ندرت کو منزل بہ منزل سنبھل سنبھل کر استعمال کرنے کے فن میں تاک تھی۔“ ۱۔

محمد علی بارفروش جو قدوس تھا وہ اس مذہبی فرقے کی اصلیت سے واقف تھا اور قرۃ العین طاہرہ کے حسن کا شیدائی بھی تھا۔ وہ اس سے دل ہی دل میں عشق کرتا اور ڈھکے چھپے انداز میں اس سے اظہار بھی کرتا رہتا ہے۔ بدشت میں وہ اسے زریں تاج کہہ کر پکارتا ہے۔ اس انداز مخاطب پر قرۃ العین طاہرہ کے اندر کی سوئی ہوئی عورت جاگ جاتی ہے جس کو اس کا شوہر اپنی ازدواجی زندگی میں کبھی نہیں جگا سکا۔ محمد علی بارفروش اس کو اکثر اپنی نظروں سے بھی پیغام دیتا رہتا ہے:

”عین مشاورت اور مباحث کے درمیان کبھی کبھار وہ اسے اپنی طرف عجیب نظروں سے دیکھتا ہوا پاتی تو نگاہیں جھکا لیتی۔ سینے میں پکڑ دھکڑ اور تیزی ترتیب سانسوں کو قابو میں کرتی۔ یہ نظریں جن کا مطلب کبھی وہ سمجھ پاتی تھی اور کبھی نہیں۔“ ۲۔

ایک اور خاص بات یہ کہ قرۃ العین طاہرہ کو اکثر اس مذہب کے بارے میں بے یقینی تھی کہ یہ اصلیت میں کچھ نہیں۔ اس ناولٹ میں قرۃ العین طاہرہ کی اس بے یقینی کی کئی جگہ جھلک دکھائی دیتی ہے۔

مثلاً:

”محمد علی بارفروش نے تو حضرت کو دیکھا تھا۔ اس کی آنکھوں نے ان آنکھوں کا نظارہ کیا تھا۔ کیوا ہوا اگر ”باب“ تبریز میں ملاؤں کے سامنے خاموش ہو گیا تھا۔ اس نے ان سے معافی چاہی تھی۔ اس نے اپنے امراللہ ہونے سے انکار کیا تھا۔ یہ وقت کی مصلحت کا تقاضا تھا مگر کیا خدا مصلحت پسند ہو سکتا ہے؟ اس کے خون میں عطا کیے گئے ورثے

رگوں میں ایک دوسرے سے دست و گریبان تھے کیا وہ خدا نہیں تھا؟ کیا ان پر قیامت گزر نہیں چکی تھی۔ وہ جو کل عقل کا مالک تھا کیوں خاموش ہو گیا اور وہ جو سرشاری کی کیفیت میں تھی دیوانگی سے یہاں وہاں گھوم رہی تھی وہ کیا کر رہی تھی۔ قائم آل محمد کے لیے محبت تو تھی مگر قائم کیوں اتنا عاجز تھا۔ اس علم اور معجزات کا ظہور کیوں رک گیا تھا؟ ایک افعی اس کے دل میں سر اٹھا رہا تھا۔“ ۷۳

”جب وہ ماکو جانے کے لیے بے چین تھی۔ پتہ نہیں اس کا مقدر کیوں اسے ہر اس راہ سے دور ہٹا دیتا تھا۔ تبریز میں علماء نے حضرت باب کا مذاق اڑایا۔ ”باب“ کو اپنی قدرت بیان پر ناز تھا یہ اس کا عصا اس کی خوبی اور معجزہ تھی۔ ماکو میں اس پر نازل ہوا کلام فصاحت و بلاغت کے اعتبار سے کم تر تھا وہ قرآن کا جواب لایا تھا۔ جیسا کہ کئی اور لوگوں نے کوشش کی تھی علماء نے اسے دیوانہ سمجھا تھا۔ کیا وہ دیوانہ تھا اس توبہ نامے کی تشریح کی گئی تھی مگر بابیوں کو اس کی صحت پر شک تھا۔

اگر وہ دیوانہ تھا تو طاہرہ سوال کرتی اپنے آپ سے حساب کتاب لیتی ”میں کیا ہوں۔“

”آوارہ بے چین روح جس نے نجابت و شرافت کو ہواؤں میں اڑا دیا“ مگر میں پریشان نہیں ہو گی میں اس پر ایمان لائی ہوں وہ دیوانہ ہو یا نہ ہو میں آخر دم تک اس مذہب پر قائم رہوں گی۔“ ۷۴

ورنہ عام مسلمانوں اور شہر کے فقہاء اس مذہب کے بارے میں کچھ اس طرح سوچتے تھے:

”ہمارا رب پاک ہے اور باقی دنیا ناپاک۔ یہ عجیب دیوانگی کا دعویٰ تھا

جس کا نہ کوئی ثبوت تھا اور نہ ہی کوئی دلیل۔ وہ ہوا میں کھڑا مناجاتیں کرتا تھا اور انہیں جو اسے ماننے کے لیے تیار تھے عام زندگی میں آگ پر معلق رہا تھا۔ فدائین کی طرح وہ ان سے نا مختتم قربانیاں چاہتا اور ان کی جان کا سودا کر رہا تھا وہ سب جو اس کو ماننے والے تھے۔ گم راہ ہو گئے تھے اس عورت کو جسے وہ باب کی تقلید میں طاہرہ کہتے تھے۔ فصاحت کی کوئی خوبی دی گئی تھی وہ اسلام کے قلعے میں بیٹھ کر مذہب کی دھجیاں بکھیر رہے تھے جیسے بچے بارش کے بعد پانی میں کھڑے چھینٹے اڑا کر اپنے کو اور راہگیروں کو بھگوئیں۔۔۔“ ۵۷

اس ناولٹ میں ایک بات اور قابلِ غور ہے کہ جہاں بھی کسی شہر کا ذکر آتا وہاں قرۃ العین طاہرہ کے دور کی تصویر کشی کے بہ نسبت اس شہر کی تاریخ زیادہ بیان کی گئی ہے۔ مثال کے طور پر جب قرۃ العین طاہرہ بغداد پہنچتی ہے تو اس شہر کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے:

”بغداد کے متعلق مختلف روایتیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ سمندروں کی دیوی نے جادو کی چھڑی سے حسین و جمیل شہر کو دجلہ سے نکال کر اس کے بائیں کنارے پر کھڑا کر دیا۔ نو شیرواں کا یہ گرمائی صدر مقام جہاں وہ دربار عام لگا کر انصاف کیا کرتا تھا۔ پھر اس کی اجڑی ہوئی حالت کو خلیفہ منصور نے بدلنا چاہا اور ماہرین تعمیر نے یہ الف لیلوی شہر تعمیر کیا۔ خلیفہ نے اپنے ہاتھ سے سنگ بنیاد رکھا اور دائیں کنارے پر ”مہدیہ“ بسایا گیا۔ حسن اور آرٹ کا دلفریب نمونہ یہ شہر پانچ صدیوں بعد خلیفہ معتصم باللہ کے عہد میں ہلاکو کے ہاتھوں برباد کیا گیا۔ اونچے برجوں، فصیلوں اور دروازوں نے پاسبانی کے فرائض انجام نہ دیے۔ مغل اندر گھس آئے۔ اس کا سارا مال و اسباب لوٹ لیا۔ نوے ہزار مسلمان کا قتل عام ہوا۔ پھر کبھی بغداد کو عالم اسلام کا مرکز بننا نصیب نہ ہوا اور یہ اس لیے ہوا کہ خلیفہ

نے خوارزمیوں اور سلجوقیوں کے حشر سے کبھی عبرت حاصل
نہ کی “۶۷

ان بیانات سے مصنفہ غالباً ناولٹ کو تاریخی جہت عطا کرنا چاہتی ہیں۔ آخری باب میں قرۃ العین طاہرہ کی
شہادت کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے کہ قاری تشنگی محسوس کرتا ہے یہاں پر عبارت جامع تو نظر آتی ہے لیکن مانع نہیں۔
قرۃ العین طاہرہ کے اندرون میں کسی کشمکش یا تصادم کا پتہ نہیں چلتا اور نہ ہی یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس انجام کے لیے
کس حد تک تیار تھی۔ سزائے موت کے فیصلے کے بعد کی ذہنی اور جذباتی صورتِ حال کا بیان اس کردار کو زیادہ جاندار
بنا سکتا تھا۔

دشتِ سوس

یہ ناول ۱۹۸۳ء میں شائع ہوا۔ یہ ایک تاریخی ناول ہے۔ تاریخی ناول میں تاریخ کے کسی خاص واقعہ، کسی خاص دور یا کسی خاص شخصیت کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ ”دشتِ سوس“ تاریخ اسلام کی ایک اہم شخصیت حسین ابن منصور حلاج پر لکھا گیا ناول ہے۔

حسین ابن منصور ایک صوفی شخص تھے۔ تصوف کی اس دنیا کو مصنفہ نے تخیل کی معاونت اور گہرے مطالعے کے توسط سے پیش کیا ہے۔

’صدائے ساز‘، ’نغمہ شوق‘ اور ’زمزمہ موت‘، میں ناول کے اجزا کی تقسیم ہے۔ پہلے حصے میں حسین ابن منصور حلاج کے روحانی سفر کی ابتدا ہے۔ دوسرا حصہ جو سب سے زیادہ طویل ہے اس میں روحانی سفر کا ارتقا اور انتہا کی داستان بیان کی گئی ہے اور تیسرے حصے میں ہم نقطہ عروج پر پہنچتے ہیں اور حسین ابن منصور حلاج موت سے ہمکنار ہوتا ہے۔

ناول کے عنوان میں ایک اضافی لفظ ’غنائیہ‘ کا استعمال ملتا ہے۔ ’غنائیہ تکنیک‘ موسیقیت اور شعریت سے بھرپور ہوتی ہے۔ یہ تکنیک کسی جذبے اور کیفیت کو شدت کے ساتھ پیش کرنے کے لیے استعمال کی جاتی ہے اس طرح ’غنائیہ طرز اسلوب‘ پورے ناول کو رومانی بنا دیتا ہے۔

ناول کے ابتدائی اوراق میں ہی ”عشق مزرع گلاب ہے۔ عشق مزرع زندگی ہے، اور از پئے جاناں جاں ہم رفت۔ جاں ہم رفت و جاں ہم رفت“ دو منظوم قول زبیں مستعمل ہیں جس سے حسین ابن منصور حلاج کی پوری زندگی عبارت ہے۔

بیضا سے متصل دشت کا نام سوس ہے جس کی ریت زرد، سیاہ اور سرخ ہے۔ دشتِ سوس اپنے خاص فضا سے پورے ناول پر چھایا ہوا ہے جو حسین ابن منصور حلاج کی روح کی خشکی کا استعارہ ہے۔ حسین ابن منصور حلاج کی تعلیم کے غرض سے منصور اسے تستر کے مدرسے میں سہل بن عبداللہ تستری کی سرپرستی میں چھوڑ جاتا ہے جہاں اس کی غیر معمولی ذہانت کی وجہ سے سبھی اس کی تعریف کرتے ہیں لیکن منصور کو اس کا غیر معمولی ہونا خوف زدہ رکھتا ہے۔ صادق بن صدیق جو ایک مسافر ہے وہ تستر سے آیا ہوا ہے جو منصور کو حسین ابن منصور حلاج کا خط دیتے ہوئے اس کی

ذہانت کی تعریف کرتا ہے اور اسے مبارک باد دیتا ہے تو منصور اس سے کہتا ہے:

”میں اس بات کو تو اپنی اور حسین کی خوش بختی گردانتا ہوں کہ وہ سہیل جیسے کامل استاد کے زیر سایہ تربیت پا رہا ہے مگر اس کے غیر معمولی ہونے سے میں خوش نہیں ہوں۔ زمانہ ایسی کسی بات کو برداشت نہیں کر سکتا جو غیر معمولی ہو۔ ذہانت یا ریاضت یا فصاحت بس عام ہونے میں ہی انسان کی فلاح ہے۔ مجھے یہ دعویٰ تو نہیں کہ میں ٹھیک کہہ رہا ہوں۔ مگر برادرِ آپ نے تجربہ کیا ہوگا کہ دنیا ہر اس شے کو جو اس کے پیمانے، اندازے اور عقل سے بلند ہو پسند نہیں کرتی“۔ ۷۷

لیکن حسین اپنی طبیعت کی تیزی و جولانی اور روحانی اضطراب کی وجہ سے تستر سے فرار ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد وہ مسلسل سرگرداں رہتا ہے۔ تستر سے بصرہ، بصرہ سے دوجرقہ، دوجرقہ سے بیضا اور پھر بیضا سے بغداد کا پیہم سفر اور عالمی شہرت یافتہ فقہاء اور علماء بھی اس کی اندرونی کشمکش اور بے چینی کو ختم نہیں کر پاتے۔

اس ناول میں دو متضاد دنیاؤں کو پیش کیا گیا ہے۔ ایک طرف اس عہد کی سیاسی اور سماجی انتشار بالخصوص بغداد کی سیاسی، سماجی اور تہذیبی زندگی کی حقیقی تصویر پیش کی گئی ہے تو دوسری طرف حسین ابن منصور حلاج کے روحانی سفر کی پیش کش اس طرح کی گئی جو سبب و علل سے ماورا ہے۔ یہ عالم اجسام کے بجائے عالم ارواح کی کائنات ہے۔

سلطنت عباسیہ ناول کے پس منظر میں موجود ہے۔ سلطنت عباسیہ اپنے زوال کے دور میں تھی ریاست کی حدود کافی وسیع تھی لیکن اس کی بنیادیں ہل چکی تھی۔ اس میں اموی سلطنت اپنے مضبوط قلعوں کی وجہ سے ناقابلِ تسخیر تھی اور مصر پر اسماعیل قابض تھے۔ درپردہ ’معتزلہ‘ بھی اپنے مہم کو کامیاب بنانے میں لگے تھے۔ ’معتزلہ‘ کے بانی واصل ابن عطا تھے۔ ان کا عقیدہ مدرکات پر تھا۔ سبھی چیزوں کی افہام و تفہیم کے لیے یہ عقل کا استعمال کرتے تھے۔ ارسطو کے نظریے کے قائل تھے۔ یہ پورے طریقے سے عباسیہ سلطنت کے خون میں رچ بس گئے تھے۔ خلیفہ متوکل علی اللہ جس کا اصلی نام جعفر بن معصم تھا۔ ’معتزلہ‘ کے عقیدے کی عدمیت کے لیے کوشاں رہا لیکن اس کی اساس مضبوط ہونے کی وجہ سے خلیفہ متوکل علی اللہ اپنے ارادے میں کامیاب نہ ہو سکا اور موت واقع ہو گئی جو قتل کے سبب ہوئی اور اس قتل کی سازش میں خلیفہ کی بیوی اور بیٹے شریک تھے۔ خلیفہ متوکل علی اللہ ’معتزلہ‘ کے بارے میں اس

طرح سوچتا ہے:

”کیا وہ اس فتنے کو جو ”معتزلہ“ تھے بیخ و بن سے اکھیڑ سکتا ہے، اس میں اتنی قوت فیصلہ تو تھی مگر سلطنت کے رگ و پے میں وہ خون کی طرح تھے۔ اسے صحیح اعداد و شمار تو یاد نہ تھے مگر ہر شعبہ زندگی پر وہ مسلط تھے جاری پانی کی طرح اور خود الحاد کی طرف مائل تھے۔ مامون کے وقتوں بلکہ اس سے بھی بہت پہلے یونانی فلسفے کے تراجم نے عرب و عجم کے اختلاط نے عقائد کی صورت کو بالکل بدل دیا تھا۔ رواداری ایک حد تک تو ایک دور دراز تک پھیلی ہوئی سلطنت کے لیے بہت ضروری تھی مگر پھر آندھی سی چلی جس میں پوری زندگی ریت کے نیلوں کی طرح یہاں وہاں منتقل ہو گئی تھی۔ آزادی رائے تو قابلِ قدر شے تھی مگر زیادہ آزاد روی بے راہ روی بن گئی تھی“۔ ۸۔

دوسری طرف تفسیر و حدیث و فقہ کے مختلف مدارس تھے جن کے اساتذہ علمی دنیا میں محو تھے وہ دربار سے بالکل رشتہ نہیں جوڑتے تھے۔ حضرت جنید بغدادی، عمر بن عثمان مکی اور سہل بن عبد اللہ تستری جیسے معروف اساتذہ تھے جن کے پاس دور دراز علاقوں سے لوگ تعلیم کے حصول کے لیے آتے تھے۔ حسین ابن منصور حلاج کی تعلیم کی ابتدا سہل بن عبد اللہ تستری کے درس گاہ سے ہوتی ہے لیکن وہ وہاں سے فرار ہو جاتا ہے اور بعد میں کوئی بھی استاد اس کو اپنی شاگردی میں قبول نہیں کرتا۔

حضرت جنید بغدادی، عمر عثمان مکی اور سہل بن عبد اللہ تستری شریعت کے پابند تھے اور اس کی روشنی میں ہر عمل کرنے کے قائل تھے۔ ان شیوخ میں شبلی اور ابن عطار بھی تھے جن کے عقائد مختلف تھے اور اندرونی مدرکات پر بھروسہ کرتے تھے اور روحانیت کی اساس اسی پر تھی لیکن حسین ابن منصور حلاج کا معاملہ بالکل الگ تھا۔ وہ پورے طریقے سے اپنی عبادات میں خشوع و خضوع کے ساتھ محو ہو کر وہ مقام پاتا چاہتا تھا جو من و تو کے فرق کو مٹا دے اور اللہ تعالیٰ کی ذات اور اس کے درمیان کوئی پردہ حائل نہ رہے۔ وہ فنا ہو کر اس کی ذات میں حلول کر جائے جو اصلیت میں بقا اور دائمی ہے اسی لیے وہ دن و رات لوگوں سے بے نیاز اور اپنے آپ سے بھی بے نیاز عبادت میں مشغول

رہتا۔ بچپن سے ہی اس کی طبیعت میں جولانی اور غور و خوض کرنے کی عادت تھی۔ ناول میں بچپن کی اس کیفیت کو اس طرح بیان کیا گیا ہے:

”اس کی باتیں اور حرکتیں اور بے پناہ آنکھیں عجیب سحر کرتی ہوئیں۔ اس کی نگاہ سے اکثر (محّمی) گھبرا جایا کرتا تھا۔ یوں لگتا تھا وہ تمہارے سینے کے اندر تک دیکھ رہا ہے۔ وہ ذرا سا معصوم بچہ، خاموش بس دیکھتا چلا جاتا۔ ایسے میں اسے ہنسانے کی جتنی بھی کوشش کرو وہ ذرا سا بھی نہیں ہنسنے گا۔ جیسے وہ دلوں کے بھید جاننے کی کوشش کر رہا ہو۔ ایسا بس کبھی کبھار ہی ہوتا تھا ورنہ صحن میں لڑھکنیاں کھاتا وہ کبھی رک جاتا اور آسمان کی طرف دیکھنے لگتا۔ پھر زمین کے کسی نقطے پر نگاہ مرکوز کر لیتا۔ پھر بھاگتا اور گرتا اور ماں کی طرف ہاتھ پھیلاتا اور ضد کرتا اور چلا کر روتا اور کسی طور ہاتھ نہ آتا، بہلائے نہ بہلتا۔“۔ ۷۹

اس کی شخصیت میں ”آنکھیں“ بہت اہمیت رکھتی تھیں اس کی آنکھوں میں ایک مقناطیسی کشش تھی جو بھی اس کی آنکھوں کی طرف دیکھتا، اس سے مرعوب ضرور ہوتا۔ ضعیف الاعتقاد لوگ اس کو کوئی بہت عظیم شے سمجھتے اور اس سے دعاؤں کی گزارش کرتے۔ اس لیے اس کی آنکھوں کی کیفیت کو کبھی سحر کرتی ہوئی، کبھی خونِ کبوتر کی طرح سرخ سے مثالیں دی گئیں ہیں۔ اس نے اپنی کرامات کا کبھی دعوہ نہیں کیا تھا لیکن شاید عبادت و ریاضت کی وجہ سے اس کے اندر کوئی ایسی بات پیدا ہو گئی تھی جو اسے عام لوگوں سے ممتاز کرتی تھی اور جس کے لیے دعا کرتا، قبول ہو جاتی۔ حسین ابن منصور حلاج ایک مرتبہ حج کے لیے بھی روانہ ہوتا ہے لیکن قمرسطی کے حملے سے سارے قافلے کے لوگ مارے جاتے ہیں۔ قمرطیوں نے صرف حسین ابن منصور حلاج کو چھوڑ دیا تھا اور کہا تھا کہ اسے اس لیے چھوڑا گیا ہے تاکہ وہ دوسروں کو یہ خبر دے سکے۔ حسین ابن منصور حلاج جب مکہ کے قریب پہنچتا ہے تو حج ختم ہو چکا تھا۔ اس لیے وہ نواحِ مکہ میں ہی ٹھہر جاتا ہے اور کہتا ہے کہ جب تک اس کو اذنِ باریابی نہیں ملے گی وہ مکہ نہیں جائے گا اور یہیں ٹھہرا رہے گا۔ نواحِ مکہ میں گھومتا رہتا ہے لوگوں کے نزدیک وہ ایک عظیم بزرگ بن گیا تھا۔ لوگ اس کی تلاش میں رہتے اور اس سے دعائیں کرواتے۔ کافی صعوبتیں اٹھانے کے بعد اسے مکاشفہ ہوتا ہے اور اسے روضہ مبارک دکھائی دیتا

ہے۔ تب حسین ابن منصور حلاج مکہ میں جا کر روضہ رسول کی زیارت کرتا ہے۔ اس دوران اس کی کشف و کرامات کی شہرت چار سو پھیل رہی تھی اسی لیے وہ قافلہ جس کے ساتھ وہ حج کے لیے روانہ ہوا تھا اس سے دعائیں کرواتے:

”اور اس سے دعا کے طالب ہوتے تھے۔ وہ اغماض کی کوشش بھی کرتا مگر لوگ ناقص العقل ضعیف الاعتقاد اس کے وجود کو سعادت اور برکت کا باعث جانتے۔ قافلے میں جب کوئی بیمار ہوتا تو پانی اس سے دم کروایا جاتا۔ ہر تکلیف میں اسے ڈھونڈا جاتا۔ وہ چھپتا اور لوگ اسے ڈھونڈتے۔ یہ بالفعل ایک بڑی کامیابی تھی کہ وہ مرجع خلافت بن گیا تھا۔ صرف تمنا سے، صرف تڑپ سے، صرف خدا کی رحمتوں سے، ورنہ وہ کیا ہے؟ یہ وہ خود بھی جانتا تھا“۔ ۸۰

مندرجہ بالا اقتباس سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اپنے آپ کو کچھ بھی نہیں سمجھتا تھا اور اغماض بھی کرتا تھا لیکن ضعیف الاعتقاد لوگ اس کے پیچھے پڑے رہتے۔ لوگ یہ معجزات ایک دوسرے سے کہنے لگے جس کی وجہ سے اس کی شہرت چار سو پھیل گئی۔ ناول میں بہت آگے چل کر اس بات کی طرف اشارہ بھی کیا گیا ہے۔ جب حسین ابن منصور حلاج نے شبلی سے کہا کہ لوگ اس کے گرد فسانے بنا لیے ہیں تو شبلی کہتے ہیں:

”نہیں۔ لوگ فسانے نہیں بناتے صرف اپنے خیالوں کو نئے جامے پہناتے ہیں جو خود انہوں نے تیار کیے ہوتے ہیں“۔..... تم نے مغلوب الحال ہو کر جو کہا تھا جو کیا تھا اس کو انہوں نے حال سے قال تک حرف بہ حرف تسلیم کر لیا تھا۔ اس میں ان کی بھی تھوڑی دیوانگی شامل تھی اور عام لوگ کسی خیال کی پرچھائیں کو پورا اور پُرزے خود ہی لگا لیتے ہیں“۔ ۸۱

اغول کی شکل کی جھلک تین بار ہی دکھائی دیتی ہے لیکن اغول اس ناول میں ہر جگہ موجود ہے کیوں کہ وہ حسین ابن منصور حلاج کی شخصیت پر چھائی رہتی ہے۔ اس کے دل و دماغ پر اغول ہی کا قبضہ تھا۔ اغول سے حسین بن منصور حلاج کی ملاقات ناول کے آغاز ہی میں ہو جاتی ہے۔ حسین ابن منصور حلاج جب تستر سے بصرہ کے لیے روانہ ہوتا ہے تو جس قافلے میں وہ شامل ہوتا ہے اور جس خاندان سے اس کا معاملہ کرایا جاتا ہے، اغول اسی میں شامل

تھی۔ اغول مذہباً مستوری راہبہ تھی۔ قافلہ آرام کی غرض سے بیچ ہی میں قیام کرتا ہے اسی دوران اغول حسین بن منصور حلاج سے گفتگو کرتی ہے اور اپنے مستقبل کے بارے میں آگاہ کرتی ہے کہ اسے کوئی سوداگر خرید کر کسی امیر کے ہاتھوں کنیز کے طور پر فروخت کر دے گا اور یہ بھی بتاتی ہے کہ اس کے مذہب کے لوگ ایسا یوں کرتے ہیں تاکہ مسلم کے خون میں ملاوٹ ہو اور ان کے ایمان کمزور ہوں اور ایسا کرنا ان کے لیے ثواب کا کام ہوتا ہے اور حسین سے اپنے آپ کو نہ بھولنے کی گزارش کرتی ہے۔ وہ کہتی ہے:

”تاکہ آئندہ زندگی میں آنے والے دنوں میں کبھی تم مجھے یاد کر سکو،

میرے لیے دعا کر سکو۔ مجھے بھلا نہ سکو۔“ ۸۲۔

اغول جو خاموش طبیعت اور باوقار خاتون تھی، اسے حسین ابن منصور حلاج بھلا نہیں پاتا۔ اغول کے سلسلے میں اس کی کیفیت اس طرح ہوتی ہے:

”وہ کیوں اغول کو بھلا نہیں سکتا؟ جب وہ سونے کے لیے لیٹتا، تو

سنہری بالوں کا دھارا جس میں زرد چاندنی گندھی ہوتی، اس پر

گرنے لگتا، یہاں تک کہ وہ بحرِ ذخار کی طرح اسے ڈھانپ لیتا۔

موجیں اور لہریں اسے ایک تنکے کی طرح پٹختیں، اٹھاتیں، کبھی

جھولا جھلاتیں، یہاں تک کہ چھوٹے کتے کے بالوں میں سسکیاں لیتی

رات مد ہوش ہو جاتی، اور وہ سو جاتا۔“ ۸۳۔

اور ایک جگہ یہ کہتا ہے:

”وہ اسے بھلا نہیں سکے گا، کبھی بھی نہیں۔ آدمی بھلاتا تو اسے ہے،

جسے یاد کیا جائے اور اغول اسے یاد کہاں تھی۔ وہ تو حسین تھی یا

حسین خود اغول تھا۔ ہاں وہ حسین تھی وہ اغول کہاں تھی۔ جب اس

کی ہستی اس سے الگ، اس سے پرے کوئی دوسری نہ تھی تو پھر اور

کچھ نہیں تھا۔ وہ آج تک اپنے آپ سے برسرِ پیکار رہا تھا، اپنے آپ

سے“ ۸۴۔

وہیں اغول، حامد بن عباس کے لیے بھی اہمیت رکھتی ہے۔ حامد بن عباس نے ہی اغول کو کسی سوداگر سے خریدا تھا۔ وہ تمام کنیزوں میں حامد بن عباس کو محبوب تھی۔ حامد بن عباس اس سے نکاح کرتا ہے اور بیوی کا درجہ دیتا ہے۔ حامد بن عباس کو اغول اس طرح یاد آتی تھی:

”دور دراز ملکوں کی نہایت حسین عورتیں جن کو آسمان کی نظریں بھی دیکھنا چاہیں مگر حامد کا دل اسے یاد کرتا تھا جو اب نہ تھی۔ جو ان مجموعوں میں کبھی نہ تھی۔ مگر پس پردہ روشنی کی طرح ہر چہرے کے پر تو میں شامل رہی تھی۔ رہنے والی تھی۔ اس لیے وہ کبھی اسے فراموش نہ کر سکتا تھا۔ پر سکون، مکمل خاموش با وقار تمکنت وہ ایک مکمل خاتون تھی اور اس لیے اس کا دل ایک عجیب ہیجان اور ادیت کی کیفیت میں سے گزرتا رہتا تھا“۔ ۷۵

اغول کی شخصیت بھی حسین ابن منصور حلاج کی طرح مقناطیسی تھی۔ اغول سے دوسری ملاقات حسین ابن منصور حلاج کی مائے معظمہ میں ہوتی ہے جہاں وہ اپنے مرید توفیق زرگر کے ساتھ ایک ستون سے ٹیک لگائے بیٹھا تھا اور دعاؤں کے طالب کے لیے دعائیں کرتا، وہیں اغول کی یہ درخواست ہوتی ہے کہ وہ اس کے لیے نصیبین جانے کے لیے دعا کرے جہاں وہ اپنی زندگی عبادت و ریاضت میں گزارنا چاہتی ہے۔ اغول کا نام جیسے ہی حسین ابن منصور حلاج کی سماعت سے ٹکراتا ہے اس پر دورہ پڑ جاتا ہے اور بے ہوش ہو جاتا ہے:

”جب اغول کا نام لیا گیا تو اس کے ہاتھ سے قلم گر گیا۔ وہ ساری جان سے کانپا، جیسے سخت سردی سے بخار چڑھنے کی کیفیت ہو اور پھر ایک دم موت کی زردی اس کے چہرے پر کھنڈ گئی۔ اسے لگا ایک زمانہ اسے یہاں ٹھہرے ہوئے ہو گیا اور پلکیں ایک دوسری سے چپک گئی ہیں۔ وہ کبھی آنکھیں کھول نہیں سکے گا۔ اغول کی طرف دیکھنے کی ساری کوشش کے باوجود وہ نگاہ نہیں اٹھا سکا“۔ ۷۶

ہوش میں آنے کے بعد حسین ابن منصور بالکل خاموش رہنے لگا۔ اس کے جسم پر تشنج کی کیفیت طاری رہتی۔ وہ وہاں کے اژدہام میں اغول کو ڈھونڈنے لگا۔ اغول کا طلسم اس کو گھیرے ہوئے ہوتا، چاروں طرف اسی کی

خوشبورہتی:

”ساری فضا میں اغول کی خوشبو پھیلی تھی۔ اس کے گرد ایک دائرہ تھا۔ جس میں ایک ہی ہوا بار بار چلتی اور ٹھہر جاتی تھی اور اغول کو پکارا کرتی تھی۔ اس کا جسم اپنی مدتوں کو ترسی ہوئی سوکھی رگوں میں ایک سیال کو تیز چلتا محسوس کرتا تھا۔ اغول کے نام پر یہ روانی بڑھ جاتی۔ کہیں اندر آتش فشاں پھٹ رہے تھے لاوانس میں بہتا جاتا تھا اور سنسناہٹ جو فتنہ انگیز لگتی تھی اس کے آس پاس گنگناہٹ کا وجود ندی کے تیز دھارے میں بہتا ہوا وہ خود۔ وہ اتنا شدید کیوں تھا۔ اور یہی دن تھے جب اسے اپنے آپ میں سے اغول کی خوشبو آنے لگی تھی۔ دل میں گھنٹیاں سی بج اٹھتیں اور ایک نام سنائی دیتا۔“ ۷۷

کافی تلاش و جستجو کے بعد بھی جب اغول اسے نہیں ملتی ہے تو کرامت پر اسے جو قدرت حاصل تھی اس کے توسط سے وہ ہوا میں تحلیل ہو جاتا ہے اور اغول کے پاس عیسیٰ مسیح بن کر چالیس فرشتوں کے ساتھ وارد ہوتا ہے۔ اغول جو بیمار تھی فوراً ہی صحت یاب ہو جاتی ہے اور خوش ہو کر اپنی کنیز دلشاد کو یہ واقعہ سناتی ہے اور یہ بھی کہتی ہے کہ:

”البتہ ابن مریم کی شکل حسین میں ملتی ہوئی تھی“ ۷۸

اغول سے تیسری ملاقات حسین ابن منصور حلاج کی اپنے بیٹے حسن کے توسط سے ہوتی ہے جب حسین ابن منصور حلاج نے لوگوں کے لیے دعا کرنا چھوڑ دیا تھا اور پھر تستر میں واپس آ کر نذاف کا کام شروع کر دیتا ہے اور خانقاہ کے قریب نہر کے پار ایک چھوٹے سے گھر میں اپنی بیوی زینب اور اپنے بیٹے حسن کے ساتھ رہتا ہے۔ بغداد سے کچھ لوگ ایک بیمار بچے کو لے آتے ہیں اور حسین ابن منصور حلاج سے درخواست کرتے ہیں کہ حامد بن عباس اور اغول کے بیٹے حسین کے لیے دعا کریں۔ یہاں پر بھی اغول کا نام سنتے ہی حسین ابن منصور حلاج کی کیفیت لرزہ خیز ہو جاتی ہے اور پھر کچھ لمحے بعد ہی وہ اپنی صحیح حالت میں واپس آ جاتا ہے اور ہاتھ کے اشارے سے کہتا ہے:

”اغول اور حامد کا بیٹا سلامت رہے گا“ ۷۹

گذشتہ دونوں ملاقاتیں حسین ابن منصور حلاج کی بالواسطہ ہوتی ہیں لیکن آخری ملاقات بلاواسطہ ہوتی ہے۔ یہ ملاقات اغول کی موت سے کچھ قبل ہوتی ہے۔ اغول کی درخواست پر کنیز گلرنگ، حسین ابن منصور حلاج کو بلا کر لاتی ہے۔ اس ملاقات میں اغول اپنی لازوال محبت کا اعتراف کرتی ہے۔ کہتی ہے:

”میں نے جس گھڑی سے تمہیں دیکھا تھا تم سے محبت کی ہے۔ اتنی ہی، جتنی مجھے اپنے آپ سے ہے۔ محبت بڑی مہربان ہوتی ہے، نگران فرشتے کی طرح۔ اس نے ہم دونوں کی حفاظت کی ہے۔ ہمیں بھٹکنے سے بچایا ہے۔ محبت کائنات کا دل ہے حسین۔ خدا کی رحمت، اور میں آخری گھڑی میں نہایت طمانیت محسوس کر رہی ہوں۔“ ۹۰

ابو یعقوب قطع کی بیٹی زینب سے شادی حسین ابن منصور حلاج کی اتفاقاً ہوتی ہے۔ زینب کی آواز حسین ابن منصور حلاج کو اغول کی آواز سے مشابہت لگتی ہے۔ آواز کی یکسانیت کی توجیہ صرف یہ سمجھ میں آتی ہے کہ حسین ابن منصور حلاج پر اغول کی شخصیت چھائی رہتی ہے کیوں کہ ناول میں پھر کبھی آواز کی یکسانیت کی طرف اشارہ نہیں کیا گیا ہے۔ زینب کا خاکہ حسین کے الفاظ میں دیکھئے:

”عجیب سوختہ چہرہ تھا۔ سیاہ رنگ، افسردہ بے رونق، باپ کی بیماری سے پریشان، کتنے تضادات اس ایک چہرے میں جمع تھے۔ آواز کی نغمگی اور چہرے کی کرختگی، جسے کوئی مصفاً چشمہ خس و خاشاک کے اندر سے پھوٹ رہی۔“ ۹۱

حسین ابن منصور کا اپنے گھر والوں سے رشتہ سرسری سا رہتا ہے۔ چاہے وہ ازدواجی زندگی ہی کیوں نہ ہو لیکن اس کی ازدواجی زندگی میں کوئی تلخی نہیں دکھائی دیتی۔ زینب کا کہنا تھا:

”وہ آبادیوں میں متوحش صحراؤں کا غزال ہے۔“ ۹۲

جب حسین بے چین ہوتا اور اس سے بچنے کے لیے اپنے چھوٹے بچے کو بھیج لیتا تو زینب نہایت آہستگی سے بچے کو اس کی گرفت سے لے لیتی، کیوں کہ وہ جانتی تھی کہ:

”حسین یہ سب اولاد کی محبت میں نہیں کرتا۔ اپنے آپ کو بچا رہا

تھا، پکڑ رہا تھا، سمیٹ رہا تھا، بکھرنے سے بچا رہا تھا، پناہ گاہ کی تلاش میں تھا، آسرا چاہتا تھا“۔ ۹۳

اس ناول میں دو طریقہ ہائے زندگی صاف طور پر جلوہ فگن ہیں۔ حسین ابن منصور حلاج کا باپ منصور ریشم کے کپڑے بننے کے کاروبار میں لگا رہتا ہے جس کی شہرت چار سو پھیلی تھی، منصور عبادت گزار بھی تھا اور ایک اچھا دنیا دار بھی تھا۔ اپنے باپ محی کی زندگی میں ہی مشرف بہ اسلام ہوتا ہے۔ محی منصور کی زندگی میں کوئی عمل دخل نہیں کرتا اور جب اس سے ملنے کی غرض سے اس کے یہاں پہنچتا ہے اور طاق میں قرآن کو دیکھتا ہے تو فوراً ہی اس کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ محی کی بیضا میں سرائے تھی جہاں وہ قافلہ سالاروں کے قیام کے لیے ہر انتظام کرتا تھا، ان کے کھانے پینے، غرض کہ ہر طرح کے آرام کا خیال رکھتا تھا اور قیمت بھی مناسب لیتا تھا۔ حسین ابن منصور حلاج نے بھی کچھ سالوں نداف کا پیشہ اختیار کیا تھا اور دھکی کی آواز سے اس کے لبوں پر ”از پئے جاناں جاں ہم رفت۔ جاں ہم رفت و جاں ہم رفت“ رواں ہو جاتا، اور اس آہنگ میں وہ ڈوب جاتا لیکن بالآخر وہ اندرونی کشمکش کا شکار ہو کر مسلسل سفر میں رہتا، آقائے رازی، سیاوش اور منصور کے سمجھانے کے باوجود کہ یہ دنیا اتنی بری بھی نہیں ہے کہ اس میں دل نہ لگایا جائے حسین ابن منصور حلاج اس دنیا کی طرف راغب نہیں ہوتا۔ ساری دنیا سے بے نیاز ہو کر خدا کی عبادت میں ڈوب رہتا وہ چاہتا کیا ہے؟ خود سے سوال کرتا، خدا سے سوال کرتا۔ وہ اپنی کشمکش کا اظہار اس انداز میں کرتا ہے:

”مجھے اس سرزمین میں وہ عطا ہو جس کی مجھے بھی خبر نہیں۔

میرا وہ سوال پورا ہو جو میں نہیں جانتا، مگر جو میری روح کو بے

قرار رکھتا ہے“۔ ۹۴



اور جب اس کی ذات عبادت و ریاضت کی وجہ سے اس مقام پر پہنچتی ہے جہاں اسے گمان ہو جاتا ہے کہ اب اس کی ذات، خدا کی ذات میں حلول کر جائے گی اور من و تو کا فرق مٹ جائے گا لیکن اس کا وجود حائل ہو جاتا ہے۔ اس وقت کی کیفیت کی تصویر کشی اس طرح کی گئی ہے:

۸- ۸۰۰۵

”حسین ایک تجلی میں نہا رہا تھا۔ سکون اس کے چاروں طرف بحر

نخار کی لہروں کی طرح پھیل رہا تھا۔ ایک کشتی جو تنکے کی طرح

موجوں پر بہتی جائے اور وہ بہا جاتا تھا۔ پھر موجیں ایسے آئینے تھیں

جن میں حسین ہی حسین تھا۔ اس کوششِ جہت سے جو آئینہ مقابل تھا اس میں بھلا وہ کہاں سے آن ٹپکا تھا؟ ہر آئینے میں وہ آپ نظارہ بھی تھا اور نگار گی بھی وہ پھر حائل تھا اس کا وجود۔“ ۹۵۔

حسین ابن منصور حلاج کے روحانی سفر کی غرض و غایت نہیں بیان کی گئی ہے لیکن اس کا دار پر چڑھائے جانے کو مصنفہ نے اسباب و علل کے ذریعہ بیان کیا ہے اور اپنے نقطہ نظر سے پیش کیا ہے۔ وہ ایک انٹرویو میں کہتی ہیں:

”دیکھئے! جسے حسین ابن منصور حلاج کا کردار ذہن میں آیا اور میں نے اسے ناول کا موضوع بنانے کا فیصلہ کیا اس کے ساتھ ہی حسین ابن منصور حلاج کے متعلق میرے ذہن میں کئی سوالات ابھرے۔ مثلاً وہ کون سے عوامل تھے جس نے اس دار تک پہنچایا؟ اور وہ کیا چیز تھی جس کے پیش نظر وہ ہنستا کھیلتا اس منزل تک پہنچ گیا ان سوالوں کا جواب تلاش کرنے کے لیے مجھے اس کے دور تک کا سفر کرنا پڑا۔ میں نے حسین ابن منصور حلاج کے فلسفے کا اور اس دور کے علمائے کرام کے فلسفے کا مطالعہ کیا اور پھر اس تصادم اور ٹکراؤ پر غور کیا جس کے نتیجے میں منصور کی موت واقع ہوئی اور یوں میرے ناول کا خاکہ تیار ہوا۔“ ۹۶۔

حسین ابن منصور حلاج کی موت کے پیچھے سیاست تھی اور اس سیاست کی سازشوں کے بارے میں ناول کے ابتداء ہی میں آقائے رازی واقف کراتا ہے:

”دربار ایک الگ دنیا ہے۔ ایک تاریک سمندر جہاں بڑی مچھلیاں چھوٹی مچھلیوں کو نگل جاتی ہیں۔ سیاست کی بساط پر نووارد کے لیے شکست کا امکان زیادہ اور جیت کے مواقع کم ہوتے ہیں، بہت ہی کم۔“ ۹۷۔

حامد بن عباس، حسین ابن منصور حلاج کے بالمقابل ایک اہم کردار ہے جس کی سیاست کی بساط پر حسین

ابن منصور حلاج کا مہرہ پٹ جاتا ہے۔ ایک طرح سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ حسین ابن منصور حلاج اور حامد بن عباس خیر و شر کے نمائندے ہیں۔ حسین ابن منصور حلاج کی شخصیت میں جس طرح ایثار و قربانی تھی اور اس کی فطرت میں اپنے آپ سے بے نیازی اور دنیاوی عزت و شہرت، مناصب و مراتب کی اہمیت شامل نہ تھی۔ اسی کے برعکس حامد بن عباس کی شخصیت میں نفرت اور انتقام شامل تھا اور دنیاوی عزت و جاہ کے حصول کا قائل تھا۔ حامد بن عباس کی شخصیت کا جائزہ اس طرح لیا گیا ہے:

”حامد کی طبیعت میں پر اسراریت البتہ ہے۔ جو اسے لوگوں کے لیے ذرا قابلِ توجہ اور خوف انگیز بناتی ہے۔ لوگ نہ اس کی محبت پر اعتبار کرتے ہیں اور نہ ہی اس کی توجہ کو درخورِ اعتنا سمجھتے ہیں۔ وہ عجیب سا پلٹ جانے والا مسموم آدمی ہے۔ البتہ دشمن سخت ہے اور اس کی طبیعت میں ضد نے جو استواری پیدا کی ہے، وہ لوگوں کو خائف کر دیتی ہے۔ امراء اس کے راستے کاٹتے ہی نہیں۔ دربار میں اکثر لوگ اس سے بچ کر رہتے ہیں۔ وہ لوگوں کو اپنے حسبِ ضرورت استعمال کر لیتا ہے۔ جیسے چھتے میں سے شہد حاصل کر کے اسے بیکار کر دیا جاتا ہے“۔ ۹۸

حامد بن عباس کی شخصیت کی اس خصوصیت کا اندازہ اس امر سے لگایا جاسکتا ہے کہ وہ پہلے پہل ایک معمولی کارندہ تھا۔ بعد میں اپنی ذہانت و فطانت اور شاطر دماغی کے سبب ترقی کر کے وزیرِ اعلیٰ کے عہدے پر فائز ہو جاتا ہے۔ حامد بن عباس سے، حسین ابن منصور حلاج کی ملاقات سب سے پہلے اس وقت ہوتی ہے جب خلیفہ معتضد کے بلاوے پر حسین ابن منصور حلاج بغداد پہنچتا ہے اور رہائش کے لیے ایک عمدہ مکان دیا جاتا ہے جس میں ایک اور لڑکا مقیم ہوتا ہے وہ لڑکا حامد بن عباس ہی تھا۔ اس کا تعارف یہاں پر اس طرح کرایا جاتا ہے:

”اس کے ساتھ اس مکان میں ایک اور لڑکا بھی رہتا تھا۔ حامد کو حسین کا کھویا ہوا انداز اور کم گوئی پسند نہ تھی۔ وہ بہزاد کی عورتوں کا شیدائی اور ظاہری تکلفات پر دم دیتا تھا۔ مسقف بازاروں میں وہ کنیزوں کا پیچھا کرتا، اور ان سے کہیں نہ کہیں ملنے میں

کامیاب ہو جاتا۔ یہ افسانے سننے کے لیے اس نے حسین کو کبھی تیار نہیں پایا۔.....مجھ میں وہ جنون نہیں جو تم میں ہے، حامد نے کہا اور اس لیے میں لباس ظاہری سے آزاد ہو کر دیوانہ نہیں بن سکتا۔“ ۹۹۔

مندرجہ بالا بیانات سے حامد بن عباس کی دنیاوی محبت کا پتہ چلتا ہے اور اس کی عاشق مزاجی کا بھی پتہ چلتا ہے۔ نفرت، انتقام اور حیوانی جبلت کے ساتھ ہی وہ ایک باتدبیر و زیر بھی تھا جس کی ہوشیاری اور شاطر دماغی سے خلیفہ مقتدر بھی واقف تھا۔ اسی وجہ سے حامد بن عباس اس کے مقربین میں سے تھا اور اسے خاص اہمیت دیتا تھا کیوں کہ خلیفہ مقتدر کا خیال تھا کہ سلطنت میں ایسے لوگوں کی اشد ضرورت ہوتی ہے۔ وہ اپنی ماں شغب سے کہتا ہے:

”حامد بن عباس سے میں ذرا سی مہربانی اور محبت زیادہ رکھتا ہوں۔ کبھی کبھار اس کی جاوے جا در خواستیں بھی سن لیتا ہوں۔ یہ بھی بہت ضروری ہے۔ وہ میرے لیے ایک کار آمد شخص ہے اور ایسے میں جب مغرب میں ایک وسیع سلطنت پھیل رہی ہے، مہدی نے اپنے پاؤں پھیلانے شروع کر دیے ہیں۔ مجھے دربار کو زیادہ سمیٹ کر اپنے قریب رکھنا چاہئے۔“ ۱۰۰۔

خلیفہ مقتدر کی ماں شغب حسین ابن منصور حلاج کے پاس دعاؤں کے سلسلے میں جاتی رہتی تھی اور اس سے بھرپور عقیدت رکھتی تھی اور جب اسے پتہ چلتا ہے کہ حسین ابن منصور کی موت کے دستاویز پر خلیفہ مقتدر نے دستخط کر دیے ہیں تو وہ اسے ایسا کرنے سے روکنا چاہتی ہے لیکن باوجود کوشش کے وہ کہہ نہیں پاتی۔ یہ مشیت کا پہلو تھا، یعنی حسین ابن منصور حلاج کی موت لازمی تھی۔

حامد بن عباس کو حسین ابن منصور حلاج سے انتقام لینے کی خاص وجہ تھی۔ اس کی نفرت کے پیچھے خاص سبب تھا۔ وہ اپنی ہر شکست کو حسین ابن منصور حلاج سے منسوب کرتا ہے۔ اغول جس سے حامد بن عباس بے حد محبت کرتا تھا، وہ حسین ابن منصور حلاج سے محبت کرتی ہے اور حامد بن عباس اپنے بیٹے حسین کی جس طریقے سے پرورش کرنا چاہتا تھا اس میں بھی ناکام رہا۔ حامد بن عباس چاہتا تھا کہ اس کا بیٹا حسین اسی کی طرح دنیا دار ہو لیکن اس کے برعکس حسین کی طبیعت میں وہی بے نیازی اور بے رغبتی تھی جو حسین ابن منصور حلاج کی طبیعت کا خاصہ تھا۔ کم بات کرنا اور

عبادت میں منہمک رہنا اس کی عادت تھی، اور نجانے کب، کیسے وہ المہدی، کے متبعین میں شامل ہو جاتا ہے اور موت کی آغوش میں سو جاتا ہے۔ یہ حامد بن عباس کی ناکامیاں تھیں اور اس پر مستزاد یہ کہ وہ مغرب میں جنگ سے شکست کھا جاتا ہے اور سات آٹھ سال بعد جب وہ جنگ سے لوٹتا ہے تب اس پر یہ آشکار ہوتا ہے کہ ان شکستوں اور ناکامیوں کی سب سے بڑی وجہ حسین ابن منصور حلاج ہے۔ حامد بن عباس کی اس کیفیت کی اس طرح عکاسی کی گئی ہے:

”حامد اس تلخی کے سوا کچھ محسوس نہیں کر رہا تھا جو اس کی روح میں شکست بن کر رہتی تھی۔ یہ احساس کہ وہ ناکام و نامراد آدمی ہے۔ محبت اور زندگی میں روندنا جانے والا، ہر محاذ پر پچھاڑا گیا شہسوار، بد قسمت محض اور صرف بد نصیب اور اس ساری شکست خوردگی کا باعث ایک شخص جو بے بضاعت تھا، دنیاوی لحاظ سے ایک نفی..... مگر اس کا تمسخر اڑانے والا..... وہ ہر اس نقش کو مٹا دے گا جو اغول اور اس کے درمیان تھا۔ اس کے، حامد بن عباس کے نصیب میں محبت نہیں نفرت تو تھی۔ شدید عمیق نفرت.... ساری شکستوں کا انتقام لے گا۔ اگر محبت اس کا حق نہیں تو نہ سہی۔ نفرت کرنا، مٹانا، معدوم کرنا تو اس کے اختیار میں تھا“۔ ۱۰۱

اس امر سے آگاہ ہونے کے بعد وہ حسین ابن منصور حلاج کو انجام تک پہنچانے کے لیے سرگرم ہو جاتا ہے۔ حسین ابن منصور حلاج جو پہلے ہی سے اس کے تہ خانے میں قید تھا اور اس سے ماقبل بھی وہ حسین ابن منصور حلاج کو دوبار قید کر چکا تھا لیکن باہمی مکالمے کے بعد، تلخ ہو کر، اسے بغداد چھوڑ دینے کا حکم دیتا ہے۔

سب سے پہلے وہ حسین ابن منصور کے خلاف، خطوط اور دستاویزات اکٹھا کرنے کو کہتا ہے جس میں کسی نے روح اللہ کسی نے مصطلم، تو کسی نے مقیت اور مغیث کے القاب سے خطاب کیا تھا اور دعاؤں کی فرمائش کی گئی تھی۔ ان دستاویزات میں حسین ابن منصور حلاج کے خود کے لکھے ہوئے وہ سوالات تھے جو اس کے ذہن میں اٹھتے تھے اور اس کی خود کی تخلیق کردہ شاعری بھی تھی اسی وجہ سے حامد بن عباس، حسین ابن منصور حلاج کو ابلیس کا پرستار کہتا ہے،

قرمطی کہتا ہے اور یہ بھی سوچتا ہے کہ کہیں یہ کسی نئے مذہب کا داعی تو نہیں، لیکن یہ سب بہانے تھے اصل وجہ اغول تھی۔

دستاویزات حاصل کرنے کے بعد حامد بن عباس حسین ابن منصور حلاج کو انجام تک پہنچانے کے لیے کئی ذرائع استعمال کرتا ہے۔ سب سے پہلے نہایت ہی ہوشیاری سے حضرت جنید بغدادیؒ اور تمام اساتذہ کو پر تکلف دعوت دیتا ہے اور پھر حضرت جنید بغدادیؒ سے ان دستاویزات پر ان کی رائے جاننا چاہتا ہے لیکن یہ ترکیب کامیاب نہیں ہوتی کیوں کہ حضرت جنید بغدادیؒ صرف اتنا کہتے ہیں:

”کسی دیوانگی پر سند کی کیا ضرورت ہے وزیر مملکت“ ۱۰۲

اور چلے جاتے ہیں۔

اس کے بعد وہ صولی نام کے شخص کو اپنا ہم راز بناتا ہے اور اس سے درخواست کرتا ہے کہ بہت ہی خفیہ طریقے سے جا کر ان دستاویزات کی باتوں کو زبانی بیان کر کے حضرت جنید بغدادیؒ کی رائے جاننے کی کوشش کرے لیکن اس میں بھی کامیابی حاصل نہیں ہوتی۔ مسلسل ناکامیوں کی وجہ سے اس کو ایک بیماری لاحق ہو جاتی ہے جس میں اس کا حلق خشک ہو جاتا ہے اور کوئی بھی شے اس کو سیراب نہیں کر پار ہی تھی۔ علاج سے بھی فائدہ نہیں ہو رہا تھا۔ تب عمار، حسین ابن منصور حلاج سے دعا کی درخواست کرتا ہے۔ حسین ابن منصور حلاج کہتا ہے کہ حامد بن عباس کی پیاس خون سے بجھے گی، خون ناحق سے۔

آخر میں حامد بن عباس، قاضی ابو عمر سے ان دستاویزات پر رائے معلوم کرتا ہے تو قاضی ابو عمر فوراً کہہ اٹھتا ہے کہ یہ تو کفر کے کلمات ہیں لیکن جلد بازی کے اس فیصلے پر قاضی ابو عمر اس وقت نادم ہوتا ہے جب وہ حسین ابن منصور حلاج سے ملاقات کی غرض سے جاتا ہے اور جب روبرو حسین ابن منصور حلاج کو عدالت میں پیش کیا جاتا ہے تو اس کے جواب سن کر قاضی ابو عمر کو اور بھی پچھتاوا ہوتا ہے لیکن حامد بن عباس کی زور زبردستی کی بنا پر اسے محضر پر دستخط کرنی پڑتی ہے۔

حسین جو عالم دیوانگی میں ”انا الحق“ کہہ اٹھتا ہے اور اس سے پہلے بھی وہ اس طرح کی باتیں کیا کرتا تھا جس کو سن کر ابو یعقوب قطع نے منصور سے کہا تھا:

”یہ سب باتیں موت کو دعوت دینے کے مترادف ہیں اور میں چاہتا ہوں

وہ زندہ رہے“ ۱۰۳

لیکن حسین دو کیفیت سے دوچار تھا۔ وہ جب عالم دیوانگی میں ہوتا تو ”انا الحق“ کہتا اور جب ہوش میں ہوتا اور اس سے پوچھا جاتا:

”تم پر الزام ہے کہ تم اپنے کو خدا کہتے ہو ”انا الحق“ اور ایک آدمی کے لیے ایسا کہنا کلمہ کفر ہے۔ کیوں نہ تم کو کافر قرار دیا جائے... کیا تم اپنی بات کی وضاحت کرو گے۔ اس الزام کا جواب دو“۔ ۱۰۴

تو وہ جواب دیتا ہے:

”نہیں، میں نے بقائمی ہوش و حواس کبھی ایسا نہیں سمجھا نہیں کہا۔ اور احوال کی بات الگ ہے آدمی اپنے سے لے لیا جاتا ہے۔ پھر وہ جوابدہ نہیں۔ بندہ اپنے کو خدا کیوں کر کہہ سکتا ہے“۔ ۱۰۵

اس جواب سے دیوانگی کے بجائے ہوش مندی جھلکتی ہے اور یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ وہ اس وقت ”انا الحق“ کہتا تھا جب اس کو اس سے لے لیا جاتا تھا۔ حسین ابن منصور حلاج کی اسی کیفیت کو ابو یعقوب قطع یوں کہتے ہیں:

”زاویے اور پیمانے اور نقطۂ نظر کی بات نہیں۔ میں تو صرف یہ چاہتا ہوں کہ سرشاری جب دیوانگی کی حدوں کو چھونے لگے تو خطرناک ہو جاتی ہے۔ دیوانگی کو مکمل یکسر حرف بہ حرف دیوانگی ہونا چاہئے جیسے شبلی اور فرزانی کو بھی مکمل ہونا چاہئے جیسے حضرت جنید ہیں۔ حسین کیا کرنا چاہتا ہے“۔ ۱۰۶

حسین بن منصور حلاج کی موت کے دستاویز پر سبھی کے دستخط ہوتے ہیں اور پھر آخر میں خلیفہ کے بھی ہو جاتے ہیں جس کے تحت حسین ابن منصور حلاج کو پہلے کوڑوں سے ضرب لگائی گئی۔ جتنی ضرب اس پر پڑتی اتنی ہی شدت کے ساتھ ”انا الحق“ کی آواز گونجتی۔ ضرب لگانے کے بعد دار پر چڑھایا گیا۔ پھر مثلاً کیا گیا اور آخر میں سارے اعضاء کو آگ میں جلایا گیا۔

ناول کے آخری حصے میں حسین ابن منصور حلاج کی موت کا زمزمہ ہمیں چاروں طرف سنائی دیتا ہے اور یہ آخری حصہ بھی پچھلے حصوں کی طرح بہت ہی عمدہ ہے۔

مشیت اور مقدرات اس ناول میں کلیدی الفاظ ہیں جس کے تحت واقعات تیار کیے گئے ہیں۔ سارے کرداروں کے عمل اسی کے تحت ظہور میں آتے ہیں۔ انغول سے حسین ابن منصور حلاج کی محبت اور حسین ابن منصور حلاج کی، خدا کی ذات میں حلول کر جانے کی خواہش اور پھر دار تک پہنچنا، یہ ساری کارگزاری مقدر کی وجہ سے عمل میں آئیں۔ اس کے علاوہ انغول کا حسین ابن منصور حلاج سے محبت کرنا، اور انغول کا خرید و فروخت کے مرحلے سے گزرنا اور پھر حامد بن عباس سے مناکحت ہونا، یہ بھی مشیت ربانی ہی تھی۔

اسی طرح حامد بن عباس کو دنیاوی کامیابی کے باوجود شکست سے ہمکنار ہونا، انغول پر دست رس ہونے کے باوجود بھی اس کی محبت کا نہ پانا اور پھر آخر میں حامد بن عباس کے توسط سے حسین ابن منصور حلاج کا دار پر چڑھایا جانا، یہ سب مشیت ایزدی ہی تھی۔

ناول کے سبھی کردار تقریباً مقدرات کی باتیں کرتے ہیں۔ چاہے وہ حسین ہو، انغول ہو، سہل بن عبداللہ تستری ہوں یا پھر حضرت جنید بغدادی ہوں جس کی وجہ سے ناول میں جگہ جگہ مشیت اور مقدر کی باتیں ملتی ہیں۔

”دشتِ سوس“ میں بھی شاعرانہ اسلوب کا استعمال ملتا ہے اور یہ اسلوب پورے طریقے سے موضوع سے ہم آہنگ ہے اور ’غنائیہ طرزِ اسلوب‘ میں حلول کر جاتا ہے۔ قافلوں کی آمد و رفت کے دوران اچھی منظر نگاری کے نمونے ملتے ہیں۔ فطرت نگاری کے سلسلے میں جلیلہ ہاشمی اپنے ایک انٹرویو میں کہتی ہیں:

”میرے ہاں جو رنگ، ہوائیں اور بادل ہیں۔ وہ سب کے سب میرے افسانوں کے کردار ہیں۔ وہ اس خیال کو جسے میں بیان کرنا چاہتی ہوں، آگے بڑھاتے ہیں۔ اس کو واضح کرنے میں مدد دیتے ہیں۔“^{۷۰}

”دشتِ سوس“ کے سلسلے میں مذکورہ باتیں صادق ہوتی نظر آتی ہیں اور یہ صفت ہمیں ناول میں شروع سے آخر تک ملتی ہے اور کہانی کے ارتقا میں معاون ہوتے ہیں۔ اس ناول میں فطرت نگاری عموماً آگے پیش آنے والے حادثے کی اطلاع دیتی ہے اور موسم کا رویہ شدید ردِ عمل کے طور پر ملتا ہے۔ حامد بن عباس جب خلیفہ مقتدر سے حسین ابن منصور حلاج کے موت کے محضر پر دستخط کروا کر لوٹتا ہے تو بغداد کے موسم کا یہ ردِ عمل ہوتا ہے:

”باہر ایک تاریک سیاہ آندھی نے بغداد کو اپنی لپیٹ میں لینے کے لیے

بڑھنا شروع کیا۔ بادل بجلی کو، طوفانوں کو، سناٹوں کو، رعد اور شور کو اور ویران سی اداسی کو لیے آگے بڑھتے رہے۔ قبرِ بلا اور بادو باران نے غنیم کی فوج کی طرح بغداد کو اپنے حصار میں لے لیا۔“ ۱۰۸۔

مزید:

”دوسرا دن طلوع ہی نہیں ہوا کیوں کہ اندھیرا بغداد کو گھیرے ہوئے تھا۔ ایک تاریک آندھی جس میں مغرب اور مشرق کی وادیوں اور کہساروں کی آبِ جُوکی اور بحرِ محیط کی ہوائیں جمع تھیں، مسلسل چل رہی تھی اور ذرّہ ذرّہ گردیوں تھی جیسے آسمان ریزہ ریزہ ہو کر گر رہا ہو۔ صبح میں نہ پرندوں کی چہکاریں تھیں اور نہ ہی بوئے گل۔ ایسا سناٹا اور اداسی تھی کہ دجلہ اپنے کناروں میں اندھے آئینے کی طرح تھا، اور خون کی بو ہر سو پھیلی تھی۔“ ۱۰۹۔

اس کے علاوہ مناظر کی تصویر کشی میں شاعرانہ زبان کا استعمال بھی ملتا ہے:

”اس دن صبح سے برف باری ہو رہی تھی۔ مکانات سفید ردا میں ڈھانپے جا رہے تھے۔ جیسے ان پر کفن پھیلا یا جا رہا تھا۔ درخت اپنی شاخوں سمیت جھک کر سجدہ ریز ہونے کی کوشش میں ایسے آدمیوں کی طرح لگ رہے تھے۔ جنہوں نے پہلی بار نماز کے لیے جھکنا چاہا تھا مگر رکوع کی حالت میں ان پر جمود طاری ہو گیا تھا۔“ ۱۱۰۔

اور یہ خوبی ناول کو تخلیقی جوہر فراہم کرتی ہے ایک اور چیز جو اس ناول کی فنی خصوصیت کے ذیل میں آتی ہے۔ وہ ابواب کے عنوانات میں۔ یہ عنوانات بھی مصنفہ کے رومانی اور تخلیقی ذہن کی نمائندگی کرتے ہیں۔

کہانی میں واہمے، تخیل اور پرچھائیں واقعات کی پیش کش میں معاون ہوتے ہیں۔ ماورائے حقیقت نگاری کے ذریعہ تلازمہ خیال کو اس انداز میں پیش کیا جاتا ہے جو فطری دنیا کے اصول کے خلاف ہو۔ ناول میں کہیں کہیں شدید جذبے یا شدید لمحات کی عکاسی کے لیے ماوراء حقیقت کا استعمال بھی ملتا ہے۔ حسین ابن منصور حلاج کے ذہنی

خلجان کی تصویر کشی ان الفاظ میں کی گئی ہے:

”حسین کو ہوش آگیا ہو جیسے اس کی قوت گویائی اور شنوائی واپس آرہی ہو۔ تیز آندھیاں اس کے خون میں چلنے لگیں۔ وہ تنکے کی طرح ان ہواؤں کے دوز پر اڑا جا رہا تھا۔ بگولے اسے اٹھا رہے تھے۔ انے دائروں میں گھما رہے تھے۔ اپنے مرغولوں میں اسے بلند یوں کی طرف لیے جاتے تھے اور نقارے پر چوٹ پڑ رہی تھی۔ عناصر اس سے آمادہ پیکار ہونے والے تھے۔ وہ اسے معدوم کر دیں گے۔ گم کر دیں گے۔ وہ جھک گیا کہ وہ اپنے آپ کو پکڑ کر رکھ سکے۔“ ۱۱۱

جیلہ ہاشمی نے جس تخلیقی فکر اور اسلوب کو یہاں پر اختیار کیا ہے اس کی وجہ سے ان کا فنی رویہ کسی ماورائی حقیقت نگاری کے مقام پر پہنچ جاتا ہے۔

ناول میں جہاں جہاں حسین ابن منصور حلاج کا بیان ملتا ہے۔ چاہے اس کی اندرونی کیفیت کا اظہار ہو یا پھر اس کی ذات سے وابستہ کوئی واقعہ، راوی کا تبصرہ شامل حال رہتا ہے جیسے:

”تستر میں کسی کو اس کے کام سے کبھی شکایت پیدا نہیں ہوئی۔ جو روئی وہ دھنتا اس میں کئی خوبیاں پیدا ہو جاتیں۔ نرمی اور گرمی بڑھ جاتی۔ پھیلاؤ میں زیادہ ہو کر بھی حدت میں خوب تر ہوتی اور اس کی تو شک اوڑھ کر ایک عجیب سکون ہوتا جیسے کوئی دوست سکون و تسلی دینے کے لیے قریب ہو۔ نماز میں جی لگنے لگتا اور عمدہ خوشبو اس میں سے پھیلتی جس کا کوئی نام نہ تھا، جس کو اس میں سے نکلتا ہوا نہیں پایا جاتا تھا مگر جو، بس ٹھہری رہتی، مشام جان کو راحت بخشتی۔ ہو سکتا ہے یہ سارے واقعات فسانے ہوں اور حسین کے روئی دھننے سے اس کا کوئی تعلق ہی نہ ہو۔“ ۱۱۲

حسین نے جو روئی دھننے کا پیشہ اختیار کیا تھا اور اس کے تیار کیے ہوئے لحاف میں جو خوبیاں پیدا ہو جاتیں

تھیں، اس سلسلے میں جو باتیں اس سے منسوب کر دی گئی تھیں۔ اس کے متعلق راوی کا یہ تبصرہ کہ ”ہو سکتا ہے یہ سارے واقعات فسانے ہوں اور حسین کے روئی دھننے سے اس کا کوئی تعلق نہ ہو“ ناول کو مزید دلچسپ بنا دیتا ہے۔

ایک قابل ذکر بات یہ بھی ہے کہ اس ناول میں مصنفہ نے علامہ اقبال کے اشعار کے ٹکڑوں کا استعمال مختلف جگہوں پر نہایت خوبی سے کیا ہے۔ مصنفہ حسین ابن منصور حلاج کی شخصی تاثرات کی مثال ایک جگہ پر اس طرح دیتی ہیں:

”بغداد میں اس کی تعجیل ایسی تھی جیسے برف پوش پہاڑوں میں سے روڈ دجلہ آفتابوں اور ستاروں کے سے خرام ناز میں داخل ہونے سے پہلے تند و تیز دھارے کی طرح پتھروں سے ٹکراتی، اچھلتی، پھسلتی، سنبھلتی اور بڑے پیچ کھا کر نکلتی ہوئی ہو۔ پہاڑوں کے دلوں کو چیرنے والے جوش اور ولولے سے“۔ ۱۱۳

کہیں کہیں وہ عربی شاعری کا ترجمہ بھی موضوع کی مناسبت سے پیش کرتی ہیں۔ منصور جب حسین ابن منصور حلاج کی لاغری کو دیکھتے ہوئے یہ بھانپ لیتا ہے کہ یہ عشق ہونے کی نشانیاں ہیں، تو وہ اس کا اظہار حسین ابن منصور حلاج سے کرتا ہے۔ یہ سنتے ہی حسین کی ایسی حالت ہو جاتی ہے گویا ابھی جان نکل جائے گی۔ بے ساختہ ہی منصور کو زمانہ جاہلیت کی عربی شاعری یاد آ جاتی ہے:

”تو لیلیٰ کی یاد کو چھوڑ دے

اور اپنے غم و افکار دور کرنے کے لیے

ایک مضبوط قد آور اونٹنی کے ذریعے سفر کر۔

جو سوار کے پیچھے سوار کو لے کر تیرے فکر کی تیزی سے دوڑے“۔ ۱۱۴

اس ناول میں تشبیہات کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں:

☆ ”دھوپ بارش کی طرح پہاڑوں اور وادیوں پر برس رہی تھی“ ۱۱۵

☆ ”پانی پر جہابوں کے قافلے رواں تھے، خالی پیالے اوندھے“۔ ۱۱۶

☆ ”سیاہ اور زرد مٹی کا ہلکا سا غبار کبھی کبھار اڑ کر گولوں میں شامل ہو جاتا جو دشت کے رنگ میں اپنا قص دکھا رہے تھے۔ چکروں میں گھومتے ہوئے پھولے ہوئے جوں کو پہنے جیسے رقصاں درویشوں کا ایک الگ گروہ“۔ ۷۱

اس کے علاوہ کچھ جملے نہایت پرکشش ہیں:

جیسے:

☆ اے ساربان آہستہ چل کہ میری پسلیوں میں آگ ہے۔

☆ یہ عروس البلاد بغداد ہے۔

☆ دشتِ سماویہ میں اغول سوتی تھی۔

اور ساتھ ہی یہ مختصر جملے کی اچھی مثالیں بھی ہیں۔

یہ ناول اپنے موضوع اور اس سے ہم آہنگ طرز اسلوب کے سبب منفرد ہے اور یقیناً اردو ناول کے سرمایہ میں ایک بیش بہا اضافہ ہے۔

باب چہارم

جمیلہ ہاشمی کے افسانوں کا تجزیاتی مطالعہ

افسانوی مجموعے:

☆ آپ بیتی جگ بیتی

☆ اپنا اپنا جہنم

☆ رنگ بھوم

☆ متفرق افسانے

آپ بیتی جگ بیتی

☆ آپ بیتی جگ بیتی اور بجھے دیئے

☆ کیسری

☆ خالی گھر

☆ رات کی ماں

☆ لال آندھی

☆ اس پار اس پار

☆ بن باس

☆ برہا کی رات

☆ پرانے گیت

☆ دو خط

☆ سونے کا ذرہ

☆ گوشہ بساط

☆ آگ کا روپ

☆ طوطا کہانی

آپ بیتی جگ بیتی

اس مجموعے کا سن اشاعت ۱۹۶۹ء ہے۔ ۳۵۷ صفحات پر مشتمل اس افسانوی مجموعے میں کل ۱۱۵ افسانے شامل ہیں۔ کتاب کے نام کا ایک افسانہ اس میں موجود ہے۔ گویا یہ افسانہ مجموعے کی کہانیوں کی عام فضا کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ تقریباً سارے افسانوں کی پیش کش میں آپ بیتی کا طریقہ کار اختیار کیا گیا ہے۔ تقریباً سبھی کردار اپنی آپ بیتی سناتے ہیں جو زماں و مکاں کے حساب سے بھی ایک ہی ہیں یعنی پنجاب اور پنجابی معاشرت کی اچھی تصویر کشی ان افسانوں میں مل جاتی ہے۔ ان افسانوں کو پڑھنے کے بعد ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس طرح کے لوگ ہر دور اور ہر سماج میں پائے جاتے ہیں اور یہی خصوصیت ان افسانوں کو آفاقی یعنی جگ بیتی بنادیتی ہے۔

آپ بیتی جگ بیتی اور بجھے دیئے:

ان دونوں افسانوں کی پیش کش ایک جیسی ہے۔ قصہ گوئی اور واقعہ نگاری سے لبریز ان افسانوں کی فضا پر اسراریت سے معمور ہے۔ پنجاب کے دیہاتی ماحول میں رہے بسے لوگ ان افسانوں میں جلوہ افروز ہوتے ہیں۔ اپنی تہذیب و اقدار اور زندگی گزارنے کے طور طریقوں سے قاری کو آشنا کراتے ہیں۔ ان کے گاؤں اپنی پوری جزئیات کے ساتھ ہمارے سامنے واضح ہو جاتے ہیں۔ مرکزی کردار ضمنی کرداروں کو اس کی انفرادیت کے ساتھ قاری سے روشناس کراتے ہیں۔ ان افسانوں کا موضوع خالصتاً معاشرتی ہے جو گہری محبتیں، رقابتیں اور ان کے نتائج میں قتل و غارت گری کے پردے میں پیش کیے گئے ہیں۔

”آپ بیتی جگ بیتی“ کا مرکزی کردار جس کا نام نرائن ہے اپنی آپ بیتی کچھ نوجوانوں کو سناتا ہے کہ وہ سنت و سے محبت کرتا تھا لیکن سنتو اس کو دھتکار کر تیجے سے محبت کرتی ہے۔ شادی شدہ اور دو بچوں کے بعد بھی وہ تیجے سے اپنا رشتہ قائم رکھتی ہے۔ ایک رات نرائن سنتو کو تیجے کے ساتھ دیکھ لیتا ہے تو وہ سنتو سے کہتا ہے کہ تم نے میرے بدلے تیجے کو پسند کر لیا ہے تو سنتو نرائن کے منہ پر تھوک دیتی ہے۔ سنتو کے اس ردِ عمل پر نرائن کو بہت جلال آ جاتا ہے اور فوراً ہی اس کا قتل کر کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیتا ہے۔ تیجے جو کہ نرائن کا چھوٹا بھائی ہے وہ نرائن کی بہن گو بندی پر بھی ڈورے ڈالنے لگتا ہے جس کی بنا پر نرائن گو بندی کا بھی قتل کر دیتا ہے اور پھر اپنی انا کی تسکین کے لیے تیجے کا بھی قتل کر دیتا ہے۔ سنتو کی بے چین روح اس کو خواب میں آ کر پریشان کرتی ہے۔ اس کو چین کی نیند سونے نہیں دیتی۔

اس کے علاوہ گوبندی کی محبت جو اس کی اکلوتی بہن تھی جس کے بعد اس کو کسی نے ویر نہیں کہا۔ یہ سارے اجزاء مل کر اس کی اداسی کا سبب بنتے ہیں اور وہ اکیلا ساری دنیا سے رشتہ توڑ کر حویلی میں آتما کی طرح گھومتا رہتا ہے۔

”مجھے دیئے“ جو اس مجموعے کا آخری افسانہ ہے اس میں دو واقعوں کو بیان کیا گیا ہے۔ پہلا واقعہ دوسرے واقعے کی پیش رفت کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ پہلے واقعے میں چانن، چیت سنگھ کا قتل محض ایک عورت کے لیے کر دیتا ہے جو کہ اس کا نہ صرف ایک اچھا دوست تھا بلکہ اس کی ماسی کا بیٹا بھی تھا لیکن چانن خوش ہونے کے بجائے بے چین ہے جس کا اظہار ہری سنگھ سے کرتا ہے۔ ہری سنگھ اس کے رشتے کا چاچا ہے جو اس کو موقعہ واردات سے بچا کر پنجاب کی سرحد کے پار بیکانیر پہنچانا چاہتا ہے تاکہ وہ محفوظ رہے اور جب حالات سدھر جائیں تو وہ واپس آجائے۔ اسی سفر میں ہری سنگھ کی کہانی کی ابتدا ہوتی ہے۔ دونوں اس سفر میں آرام کی غرض سے ایک جگہ بیٹھ جاتے ہیں۔ ہری سنگھ یہیں بیٹھ کر اپنی آپ بیتی سناتا ہے۔ وہ چانن کو بتاتا ہے کہ اس سے بھی زیادہ بدنصیب لوگ ہیں اور اپنے دکھ کو اکیلے سہہ رہے ہیں:

”اتنی یادوں کا بوجھ دل پر لیے لیے زندہ رہنا کبھی کبھار بہت لگنے لگتا ہے بھتیجے۔ تمہیں کیا پتہ میں نے زندگی میں کیا کچھ سہا ہے۔ کیا کچھ کھویا ہے۔ کتنے پیار اپنے ہاتھوں دھرتی میں ملائے ہیں۔ تمہیں کیا پتہ ہے۔ تمہارے پاس یہ آس تو ہے کہ سال چھ مہینوں کو لوٹ کر آؤ گے تو تمہارے گھر کے دروازے کھلے ہوں گے۔ حویلی میں تمہاری ماں اور دادی تمہیں دیکھ کر سینے سے لگا لیں گی۔ تمہاری بہن تم پر سے واری ہونے کے لیے اپنا دل بھی نکال کر تمہارے قدموں میں رکھ دے گی۔ تمہاری بیوی گھونگھٹ کو ماتھے تک کھینچے کھینچے آنگن میں آکر تمہیں ایک نظر دیکھے گی۔ تمہاری لڑکیاں تمہاری ٹانگوں سے چمٹ جائیں گی۔ تم مر نہیں سکتے چانن۔ دنیا کے رستے بستے دل میں تمہارا حصہ ہے۔ پر میری طرف دیکھو“ ۲

پھر وہ بتاتا ہے کہ اس نے اپنی اکلوتی بہن پریتو کو اور جوالا سنگھ کو جس سے وہ محبت کرتی تھی دونوں کو مار ڈالا تھا۔ جوالا سنگھ شادی شدہ تھا اور ہری سنگھ کی ماسی کا بیٹا بھی تھا۔ ہری سنگھ صرف جوالا سنگھ کو مارنا چاہتا تھا۔ اس کی بیوی

اور اس کے باپ کو مارنا نہیں چاہتا تھا لیکن دونوں کے یہ کہنے پر کہ ”جو الا سنگھ کے بعد وہ اکیلے جی کر کیا کریں گے۔ ہمیں بھی مار ڈالو“، مار ڈالتا ہے۔ پھر ہری سنگھ کی شادی ’سرجیت سے ہو جاتی ہے۔ چوں کہ پریتو کے بعد اس کا ہر عورت سے اعتماد اٹھ جاتا ہے لہذا اپنی بیوی سرجیت کے متعلق اس کو خیال آتا ہے کہ:

”ہر عورت میرے لیے پریتو کی طرح تھی۔ پتہ نہیں اس رنگ اور روپ

سے پرے کون سے سپنے ہیں جو ان آنکھوں میں کروٹیں لے چکے ہیں۔

اس نرمی اور چاند کی سی ٹھنڈک کو کون ہاتھ چھو چکے ہیں“۔ ۳

یہ خیال ہری سنگھ کو سرجیت کی وداعی کے بعد دورانِ سفر آتا ہے۔ اس خیال کے ذہن میں آتے ہی کرپان سے اس کے ٹکڑے ٹکڑے کر کے نہر میں بہا دیتا ہے۔

”آپ بیتی جگ بیتی“ جو اس مجموعے کی پہلی کہانی ہے اور اس مجموعے کا عنوان بھی ہے اور ”بجھے دیئے“ جو اس مجموعے کی آخری کہانی ہے دونوں کی مماثلت ملاحظہ ہو۔ دونوں میں راوی تبدیل ہوئے ہیں۔ مصنفہ پہلے کسی ایک شخص سے دوسرے شخص کو متعارف کراتی ہیں پھر پوری کہانی اسی دوسرے شخص کی زبانی بیان کی گئی ہے۔ دونوں ہی اپنی آن بان اور انا کے لیے متعدد قتل کیے دونوں ہی اپنے دل کا بوجھ ڈھوتے ڈھوتے تھک چکے ہیں:

”تیس سال سے اس راز کو سینے میں دبائے دبائے اب تو میرا سانس

بھی رکنے لگا ہے۔ مجھ میں اور سہنے کی ہمت نہیں رہی“۔ ۴

”اعتبار کرو یا نہ کرو بھتیجے۔ پر یہ باتیں میں تمہیں ضرور کہوں گا۔

تاکہ تمہیں معلوم ہو کہ زندگی میں کیا کچھ سہنا پڑتا ہے اور کسی

کسی آتما میں گہرے گھاؤ ہوتے ہیں جسے نہ خوشی بھر سکتی ہے اور

نہ ہی گزرتا وقت“۔ ۵

اور پھر سزا کی صورت میں کرب و اضطراب ان کا نصیب بنتا ہے اور تنہائی ان کی ساتھی اسی لیے وہ اپنے بوجھ کو ہلکا کرنے کے لیے اپنی زندگی کے اہم راز کو کھولتے ہیں اور اسی راز کی وجہ سے ایک پراسراری فضا پیدا ہو جاتی ہے۔ دونوں ہی اپنی بہن کا قتل ایک ہی انداز میں کرتے ہیں۔

”مگر گوبندی کو میں نے مار دیا۔ اس کے جسم کے ٹکرے ٹکڑے کر کے

میں نے اسے اناج کی کوٹھیوں سے بھرے کمرے میں دبا دیا۔“ ۶۔

”پھر میں نے کرپان کے ایک ہی ہاتھ سے اس کا سرتن سے جدا کر دیا۔
اس کا جسم تھوڑی دیر تڑپا اور پھر ہولے ہولے ٹھنڈا ہو گیا۔ میں نے
اس کے ٹکڑے کیے اور بوری میں بند کر کے اناج کی کوٹھری میں رکھ
دیے۔“ ۷۔

کیسری:

اس افسانے کی فضا بھی انہیں صفات کے عناصر سے تیار کی گئی ہے جو ”آپ بیتی جگ بیتی“ اور ”بجھے دیئے“
کا خاصہ ہیں۔ اس افسانے کا مرکزی کردار کیسری ہے۔ اس افسانے کو اسی کردار کے نام سے موسوم کیا گیا ہے۔
کیسری ایک شدت پسند لڑکی ہے۔ کیسری اور روپ سنگھ ایک دوسرے سے پیار کرتے ہیں۔ روپ سنگھ
کیسری سے اپنی راہ دیکھنے کا وعدہ کر کے اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے ولایت چلا جاتا ہے۔ کیسری ہر پل اپنی
آنکھوں میں خواب سجائے اس کا انتظار کرتی ہے۔ اپنے باپ چیت سنگھ سے صاف صاف کہہ دیتی ہے کہ جب تک
روپ سنگھ نہیں آجائے گا وہ اس کا انتظار کرے گی۔ وہ شروع سے ہی نڈر اور دلیر قسم کی لڑکی تھی۔ افسانے کی ابتدا ہی
میں راوی کیسری کے کردار کا تعارف اس طرح کرتا ہے۔

”گرودوارے کے گیانی جی کی بیٹیاں میری بہن رکمن کے ساتھ جب
آنگن میں کھیلنے آئیں اور پلنگ پر جھولتی ہوئی گیت گائیں تو
کیسری اپنی دیوار پر سے ہمارے آنگن میں جھانکتی وہ دنوں ذرا سی
بچی تھی۔ یہی کوئی چھ سات سال کی ہوگی.... اور کیسر کو میں
دیکھتا کہ اس کی بڑی بڑی آنکھیں دیوار کے پار سے چمکتیں جیسے
بلی اپنے شکار کی گھات میں ہو۔“ ۸۔

لیکن روپ سنگھ کو واپسی کے بعد نہ تو اپنا وعدہ یاد رہتا ہے اور نہ ہی اس کے نزدیک کیسری کے جذبات کی کوئی
قدر ہوتی ہے۔ اس لیے روپ سنگھ کی بے وفائی کی صورت میں کیسری کی محبت نفرت میں تبدیل ہو جاتی ہے اور وہ اس
کا قتل کر دیتی ہے۔

قتل کر کے واپس آتے ہوئے اس کی ملاقات راوی سے ہو جاتی ہے۔ راوی کیسری کا پڑوسی بھائی ہے جس کو وہ ویر کہہ کر بلاتی ہے۔ چوں کہ وہ راوی کو اپنے ہر راز میں شریک کرتی تھی۔ اس لیے قتل کے بارے میں بھی بتاتی ہے اور قتل کی وجہ بھی بتا دیتی ہے۔ کہتی ہے:

”ویر بھلا میں پاگل ہو سکتی ہوں۔ میں کئی دنوں سے سوچ رہی تھی کہ روپ سے کیسے ملا جائے۔ میں نے ان ٹھنڈی راتوں میں نہر کے کنارے اس درخت کے نیچے پوری پوری رات اس کا انتظار کیا ہے اور اب مہینوں کے بعد جب وہ یہ کہنے کے لیے آیا تھا کہ وہ مجھ سے بیاہ نہیں کر سکتا اور میں اسے تنگ نہ کروں، میں بولا اسے واپس کیسے جانے دیتی۔ اب میں اسے دیکھ تو سکوں گی۔ ویر وال کے راستے اب تک مجھے برداشت کرتے رہے تھے۔ اب کیوں میں ساری عمر ان راہوں کا چکر کروں؟“ ۹

مندرجہ بالا مختصر عبارت میں کئی باتیں جمع ہو گئیں ہیں۔ کیسری کی دیوانگی، روپ سنگھ کی بے وفائی اور پھر کیسری کی دیوانگی کا دوسرا روپ جس کے نتیجے میں وہ روپ سنگھ کا قتل کر دیتی ہے۔ یہ ساری باتیں اس میں موجود ہیں۔

کیسری کے بھی قتل کرنے کا انداز مذکورہ بالا افسانوں کے کرداروں کی طرح ہے۔ وہ بھی روپ سنگھ کا قتل کر کے ٹکڑے ٹکڑے دیتی ہے کیوں کہ جب وہ راوی کو اپنے قتل کے بارے میں بتاتی ہے تو گھوڑی پر لدے ہوئے تھیلے میں سے سر نکال کر دکھاتی ہے جس سے اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ اس نے اس کی لاش کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیے ہیں۔ خواہ وہ ٹکڑے چھوٹے ہونے کے بجائے بڑے ہوں۔

راوی ایک جج ہے اور وہ بعد میں شہر میں رہنے لگتا ہے۔ وہ کیسری کی ذات میں دلچسپی رکھتا ہے اور اسی دلچسپی کے سبب گاؤں معلوم کرنے کے لیے آتا ہے کہ روپ سنگھ کی واپسی کے بعد کیسری کا کیا ہوا روپ سنگھ چوں کہ راوی کا سالہا ہے اس لیے اسے روپ سنگھ کی واپسی کی خبر رہتی ہے لیکن گاؤں کے راستے میں ہی اس کی ملاقات کیسری سے ہو جاتی ہے اور قتل کے بارے میں پتہ چل جاتا ہے۔ اتفاق سے راوی اس مقدمہ کا جج بھی ہے اور وہ کیسری کو موت کی سزا سناتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ کیسری روپ سنگھ کے بغیر جی نہیں سکتی۔

”روپ سنگھ کے بنا کیسری جی نہیں سکتی اور میں اسے تکلیف دینا

نہیں چاہتا تھا“۔^{۱۰}

لیکن اس افسانے کو مذکورہ بالا افسانوں سے جو بات ممتاز کرتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کا مرکزی کردار کیسری یعنی ایک لڑکی ہے اور اس کا انجام بھی مختلف ہے۔ اس کا کرب بھی نرائن اور ہری سنگھ سے مختلف ہے۔ وہ روپ سنگھ کی بے وفائی کی وجہ سے تکلیف میں مبتلا تھی لیکن اسے قتل کر دینے پر اس کو کوئی پچھتاوا نہیں تھا۔ اس لیے جب عدالت اسے موت کی سزا سناتی ہے تو اس کی آنکھوں میں خوف و ہراس اور شرمندگی کے بجائے صرف حیرت تھی۔ وہ حیرت جو یہ کہنا چاہتی تھی کہ میں نے ایسا کچھ غلط نہیں کیا پھر مجھے کیوں سزا ہو رہی ہے:

”کیسری کی حیرت سے کھلی آنکھیں ہر گھڑی میری راہ میں آتی

ہیں۔ میری طرف غور سے دیکھتی ہوئیں مگر ان آنکھوں میں

رحم کی التجا نہیں ہے۔ خوف نہیں ہے افسوس نہیں ہے، صرف حیرت

ہے“۔^{۱۱}

یہ افسانہ ماضی بعید کے بجائے ماضی قریب اور حال میں ہے یہ افسانہ عورت کے اس روپ کو پیش کرتا ہے جو درگاہاں ہے لیکن وقت پڑنے پر کالی ماتا کا روپ اختیار کر لیتی ہے۔

خالی گھر:

یہ افسانہ پنجاب کی معاشرتی فضا کے پس منظر میں رام دئی کی نفسیات کو پیش کرتا ہے۔ رام دئی میں ایک قسم کا طغیانیہ اور آن بان موجود ہے لیکن ان خصوصیات کے غلط استعمال سے وہ جنسی آلودگی میں ملوث ہو جاتی ہے۔ ہر آدمی کو اپنی اداؤں سے، شادی سے پہلے بھی اور شادی شدہ اور ایک بچی ہونے کے بعد بھی اپنے جال میں اسیر کرتی رہتی ہے۔ موتا سنگھ جو اس کہانی کا مرکزی کردار ہے وہ بھی اس پر فریفتہ ہو جاتا ہے۔ ایک جگہ کہتا ہے:

”ایسی دو پہروں کو رام دئی لمبی تان کر سوتی۔ یا پھر گلی میں سے

گزرتی تو لڑکوں کو دیکھ کر یوں رک رک کر چلنے لگتی۔ گویا کوئی

پیچھے آرہا ہو۔ آنکھ میچ کر اشارہ کرنا۔ سینے کو ابھار کر چلنا۔ یہ

ساری باتیں نہ جانے اس نے کس سے سیکھی تھیں“۔^{۱۲}

اس افسانے میں رام دئی کے کردار کو پیش کرنے کے لیے جیلہ ہاشمی اپنے مخصوص انداز میں ایک بسیط پس منظر تیار کرتی ہیں۔ اس افسانہ کے راوی چانن سنگھ کی ملاقات ملایا سے ۱۵ سال بعد لوٹے ہوئے موتا سنگھ سے اکھاڑے میں ہوتی ہے۔ موتا سنگھ چانن سنگھ سے کشتی جیتنے کے بعد چانن سنگھ اور اس کے ساتھیوں کو دعوت کی غرض سے اپنے گھر لے جاتا ہے۔ راستے ہی میں ’خالی گھر‘ پڑتا ہے۔ یہاں پر رام دئی کی ماں درگی کا ہلکا سا تذکرہ ہوتا ہے۔ ’خالی گھر‘ کے پاس سے گزرتے ہوئے سبھی ڈرتے ہیں۔ سب کا یقین ہے کہ یہاں درگی کی آتما بھٹکتی رہتی ہے۔ موتا سنگھ کے گھر پہنچ کر سبھی کھانا کھاتے ہیں اور پھر موتا سنگھ ان سب کو رکھنے کے لیے کہتا ہے لیکن چانن سنگھ کا دوست شام سنگھ کہتا ہے کہ مجھے بہت ضروری کام ہے اس لیے جانا ضروری ہے۔ تبھی بیٹھے ہوئے لوگوں میں سے کوئی شخص شام سنگھ کو ’خالی گھر‘ کی طرف سے جانے سے منع کرتا ہے تو شام سنگھ موتا سنگھ سے کہتا ہے:

”کبھی یہ بھی سنا ہے کہ چھوٹے ننگل کے جوان مائی درگی کی آتما سے ڈریں۔ تیرا کیا خیال ہے میں کدھر سے جاؤں۔“ ۱۳۔

اس پر موتا سنگھ کہتا ہے۔

”اگر کسی جوان کا بھوت ہو تو اس سے نہ ڈرو۔ تو بھی کوئی بات نہیں پھر یہ عورت کا بھوت ہے۔ عورت زندہ ہو تو بھی اور مر گئی ہو تو بھی ڈرنے کی شئے ہے۔“ ۱۴۔

پھر شام سنگھ کے یہ پوچھنے پر کہ تم بھی ڈر کر ملایا چلے گئے تھے اور ۱۵ سال بعد لوٹے ہو تو موتا سنگھ جواب دیتا ہے:

”پندرہ سال بعد اگر اب بھی مجھے رام دئی دکھائی دے جائے تو میں پھر بھاگ جاؤں گا۔ میں مائی درگی کی آتما سے نہیں ڈرتا۔“ ۱۵۔

یہیں سے رام دئی کی کہانی شروع ہوتی ہے۔ شام سنگھ بھی کہانی سننے کے لیے رک جاتا ہے۔ پھر موتا سنگھ بتاتا ہے کہ رام دائی کس قسم کی عورت تھی اور وہ اس کی چال میں کس طرح پھنس گیا تھا۔ وہ اور ایشرداس (جو کہ دوسروں کی طرح رام دئی کا عاشق تھا) دونوں مل کر رام دئی کے کہنے پر اس کے شوہر ست دیو کو بے وقوف بنا کر سنسان جگہ لے جاتے ہیں اور ایشرداس اکیلے ہی ست دیو کو مار ڈالتا ہے اور پھر موتا سنگھ کو وعدہ معاف گواہ کی حیثیت

سے چھوڑ دیا جاتا ہے لیکن موتا سنگھ چھوٹنے کے بعد بھی ملایا کیوں بھاگ جاتا ہے؟ اس کی وجہ یہ تھی کہ جب رام دئی اس سے ہنس کر پوچھتی ہے۔

”تمہیں ست دیو کبھی یاد نہیں آتا“۔ ۱۶

تو موتا سنگھ بھی اپنے آپ کو ست دیو کی طرح ایشرداس کے نیچے تڑپتے اور پھر ریل کے انجن کے نیچے دو ٹکڑے ہوتے دیکھتا ہے۔ وہ بہت خوفزدہ ہو جاتا ہے اور ملایا بھاگ جاتا ہے۔ موتا سنگھ کا رام دئی سے ڈرنا، رام دئی کی شخصیت کو اور واضح اجاگر کرتا ہے کہ وہ کسی بھی حد تک جاسکتی ہے۔ جب وہ ست دیو کو مردا سکتی ہے تو اسے بھی مردا سکتی ہے۔

کہانی سننے والوں میں ایک بھگت سنگھ نام کا آدمی بھی تھا وہ پھر آگے کی کہانی سناتا ہے کہ رام دئی نے پھر مانڈی گاؤں کے چودھری کو پھانس لیا تھا۔ اس صورت میں سارے گاؤں والے رام دئی اور درگی کو گاؤں چھوڑنے کے لیے کہتے ہیں۔ دونوں جانے کے لیے تیار ہو جاتی ہیں لیکن درگی اچانک رونے لگتی ہے اور وہ نہیں جاتی ہے لیکن رام دئی چلی جاتی ہے جس کی آنکھوں میں نہ جگہ کے چھوٹنے کا غم تھا اور نہ ہی کسی چیز کا کوئی ملال اور پھر درگی کچھ دنوں بعد لاوارثوں کی طرح مر جاتی ہے اور صرف اس کا کتا اس کے پاس ہوتا ہے جو کبھی اس کا منہ چاٹنے لگتا تھا اور کبھی اپنا منہ اٹھا کر رونے لگتا تھا۔ جب سے گاؤں والوں کا ماننا تھا کہ اس کی آتما اپنے گھر میں گھومتی رہتی ہے۔

درگی اپنی بیٹی کے برعکس ایک بے ضرر عورت تھی وہ بہری تھی اور کسی سے بھی بات چیت نہیں کرتی تھی۔ اس کی خاموش طبیعت سے اس کے جذبات کی ہلچل کا کوئی اندازہ نہیں لگا سکتا تھا لیکن آخر میں وہ جس طرح مرتی ہے اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ کس قدر دکھی تھی لیکن اپنے جذبات کو قابو کرنے کی وجہ سے اس کے اندر کی بے چینی اسے مرنے کے بعد سکون سے نہیں رہنے دیتی۔ شاید یہی وجہ تھی کہ لوگ اس کی آتما کو اس کے گھر میں محسوس کرتے ہیں۔ موتا سنگھ کو پھر بھی درگی کے بجائے رام دئی سے ڈر لگتا ہے۔

موتا سنگھ کہانی سناتے وقت ایک جگہ کہتا ہے جس سے رام دئی کے عاشقوں کی لمبی فہرست سامنے آتی ہے:

”مقدمہ ہونے کے بعد پوہ چلا ہے کہ سادھو کا لڑکا چندھا منشی

ایشرداس، گیانی تیج سنگھ، چودھری بلنداء، سنت سنگھ، سارے ہی

کسی نہ کسی وقت رام دئی کے حسن کے جادو میں آچکے ہیں۔“ ۱۷۔
 رام دئی کے حسن کے جادو کے اثر سے موتا سنگھ اب بھی نہیں نکل سکا ہے کیوں کہ کہانی سناتے وقت اس کے حسن کی تعریف کرتا رہتا ہے اور ایک جگہ یہ کہتا ہے کہ وہ لوگوں کے لیے نہیں بنی تھی لوگ اس کے لیے بنے تھے۔
 انھیں سب باتوں کو دیکھتے ہوئے بھگت سنگھ کہتا ہے:

”اس سے زیادہ بے شرم عورت دنیا میں کبھی پیدا نہیں ہوئی، لگتا ہے
 تم اب تک اس کے جادو میں بندھے ہو۔“ ۱۸۔

کہانی سناتے وقت موتا سنگھ اور بھگت سنگھ رام دئی کی شخصیت کے سلسلے میں مسلسل اسی قسم کا تبصرہ کرتے
 رہتے ہیں۔

اس افسانہ کا ہیرو موتا سنگھ بھی دوسرے افسانوں کے مرکزی کردار کی طرح کرب اور اذیت سے دوچار
 ہے۔ ست دیو کے قتل میں چاہے اس نے ساتھ نہ دیا ہو لیکن اس سازش میں شریک ہونے کی وجہ سے وہ پشیمان دکھائی
 دیتا ہے۔

”سن بارراتیں تو بیت ہی جاتی ہیں پھر نہ جانے کیوں دکھ نہیں
 بھولتا اور دکھ کے ساتھ مرنے والے کی آنکھیں کیوں یاد آجاتی ہیں۔
 ست دیو کو تم سب نے ہی دیکھا تھا۔“ ۱۹۔

رات کی ماں:

یہ افسانہ رام دئی کے برعکس ایک وفا شعار اور خدمت گزار لڑکی کی کہانی ہے جس کا نام کندن ہے اور اس کی
 شخصیت کے اسی پہلو کو دکھانے کے لیے پوری کہانی کی بُنت اسی نہج پر تیار کی گئی ہے۔ کہانی پنجاب کے مسلمان
 گھرانے کی ہے۔

کندن شہر کے ایک اچھے گھرانے کی لڑکی تھی، نہ جانے کیسے وہ اپنے نوکر گل خان کے عشق میں گرفتار ہو جاتی
 ہے اور کندن کی ماں کندن کے دل کا خیال کر کے پہلی جگہ سے منگنی توڑ کر گل خان سے اس کی شادی کر دیتی
 ہے۔ جب کہ کندن کی ماں گل خان کے بد رویے سے واقف تھی لیکن شادی کے بعد کندن کے اس کوشش کے

باوجود کہ وہ لوگ شہر میں رہیں گے، گل خان اسے گاؤں لے آتا ہے۔ جہاں کندن کی کوئی بھی عزت نہیں کرتا تھا۔ اس کی ساس اور نندیں اس پر ظلم کرتی رہتی تھیں اور گل خان بیٹھا تماشا دیکھتا رہتا تھا۔

اس کہانی کا راوی جو ایک ماسٹر کے ساتھ ساتھ ڈاک منشی بھی ہے۔ وہ لوگوں کے خطوط کو خود ہی لکھتا ہے اور پوسٹ بھی کرتا ہے۔ کندن بھی اس سے خط لکھواتی رہتی ہے جس میں وہ اپنے گھر والوں کو یہ یقین دلاتی رہتی ہے کہ وہ بہت خوش ہے لیکن اس کی ماں کو کسی نہ کسی طرح خبر ہو جایا کرتی ہے اس لیے ایک دن وہ کندن کے سرال والوں پر مقدمہ دائر کر دیتی ہے لیکن کندن اپنے سرال کے حق میں بیان دیتی ہے جس سے اس کے سرال والے چھوٹ جاتے ہیں کیوں کہ کندن اپنا گھر بسانا چاہتی ہے اور اس کی لگاتار کوشش رہتی ہے کہ وہ اپنے گھر والوں کو خوش رکھے اور اس کا گھر آباد رہے لیکن مقدمہ جیتنے کے بعد اس کے سرال والے مزید ڈھیٹ ہو جاتے ہیں اور گل خان کی دوسری شادی کی تیاری زور و شور سے شروع کر دیتے ہیں۔ اس پر کندن احتجاج کرتی ہے جسے گل خان فساد کا نام دیتا ہے اور راوی سے کہتا ہے کہ:

”منشی جی آپ کندن کو سمجھائیں ہم اب زبان دے چکے ہیں مگر وہ سمجھتی نہیں فساد کرتی ہے۔“ ۲۰

لیکن راوی کندن کی خوبیوں سے واقف تھا وہ اس کی شخصیت کے بارے میں اس طرح سوچتا ہے:

”کندن ان عورتوں میں سے تھی جنہیں کتابوں میں ہم نے سستی ستوننتی کے نام سے پڑھا ہے اس میں رانیوں کی سی آن بان کے ساتھ ایک خود سپردگی کی ادا تھی جو صرف محسوس کر سکو۔“ ۲۱

اور انھیں خوبیوں کا ذکر جب راوی حکیم جی سے کرتا ہے جس سے وہ اپنے بیٹے کی دوا لینے جاتا ہے، تو حکیم جی کہتے ہیں:

”اس کل جگ میں بھی کہیں نہ کہیں کو ستوننتی ہے مگر میری بات یاد رکھو وہ ایک نہ ایک دن ہمت ہار بیٹھے گی سہار کی ایک حد ہوتی ہے اگر تم جو کہتے ہو وہ ٹھیک ہے تو میں اس کی داد دیتا ہوں۔“ ۲۲

راوی اپنے طور پر گل خان کو سمجھاتا ہے لیکن وہ نہیں مانتا۔ بالآخر کندن اور اس کے بچے کو گل خان کے گھر

والے نکال دیتے ہیں۔ گل خان کو اپنے بچے پر بھی ترس نہیں آتا اور پھر گاؤں کا ایک شخص کندن کو اپنے گھر لے جاتا ہے کھانا کھلاتا ہے اور جب سب سو رہے ہوتے ہیں کندن اٹھتی ہے اور کنوئیں میں کود کر اپنے بچے کے ساتھ جان دے دیتی ہے۔ حکیم جی کا کہا سچ ہوتا ہے بالآخر وہ ہمت ہار جاتی ہے۔

کیسری، رام دئی، درگی اور کندن ان چاروں نسوانی کرداروں کی شخصیتوں کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ ہر عورت اپنی انفرادی شناخت کے ساتھ ابھر کر سامنے آتی ہے۔ یعنی جمیلہ ہاشمی نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ عورت کے ایک پہلو کے علاوہ متعدد پہلوؤں پر بھی ان کی نظر ہے اور قلم زد کرنے پر بھی قادر ہیں۔

اس افسانے میں موقع کی مناسبت سے منظر نگاری سے بھی کام لیا گیا ہے۔ ابتدا میں ہی گاؤں کی منظر کشی اس طرح کی گئی ہے کہ وہاں کی تمام جزئیات ابھر کر سامنے آ جاتی ہیں۔

کندن اس افسانہ میں ایک جگہ کہتی ہے کہ میں ”رات کی ماں ہوں مجھے کوئی شے نہیں گھسیٹ سکتی“۔ ۲۳ اور آخر میں راوی یہ کہتا ہے۔

”اور مجھے آم کے باغ میں بیٹھے جب خوشبو چاروں طرف سے گھیر لیتی ہے کبھی کبھار ایک ہیولی دکھائی دیتا ہے جو میری طرف آتا ہے اور پھر قریب آکر ہولے ہولے شام کی سرخی شفق کے رنگ اور رات کے اندھیرے میں گھل جاتا ہے“۔ ۲۴

مندرجہ بالا عبارت اس کہانی کے عنوان ”رات کی ماں“ رکھنے کی وجہ بنتے ہیں لیکن اگر غور کیا جائے تو افسانے کی کہانی سے عنوان کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اگر اس کہانی کا عنوان ”رات کی ماں“ کے بجائے ”کندن“ رکھ دیا جاتا، جو اس افسانہ کا مرکزی کردار ہے، بہتر ہوتا۔

لال آندھی:

اس افسانے میں پنجاب کی قتل و غارت گری اور انتقام لینے والی معاشرت میں ایک دوسری تہذیب دکھائی گئی ہے وہ ہے انسانیت کی تہذیب اور معاف کردینے کی تہذیب۔ ایشرنگھ کے حوالے سے زندگی کے اس درس کو پیش کیا گیا ہے۔

ایشرنگھ اپنے اکلوتے جوان بیٹے کے کھودینے کی وجہ سے اذیت میں مبتلا ہے جس کو اس کے بھائی کے بیٹوں نے قتل کر دیا تھا لیکن آج جب اس کے بھائی کی پوتی بسنتی کی شادی ہے وہ خفے میں اپنی پوری زمین دے دیتا ہے اور اپنی بیوی سے کہتا ہے:

”یہ زمین نہ تیرے کسی کام کی ہے اور نہ میرے۔ نہ میرے بعد میرے پوتے
ہیں اور نہ تیری پوتیاں۔ اپنی زندگی کا کیا ہے ساری بیت گئی اب کس
لیے اس کو سینے سے لگائے رکھیں۔ کیوں نہ یہ کھیت کنیا دان میں
بسنتی کو دے دیں۔“ ۲۵

جب کہ پنجاب کے لوگ زمین سے بہت محبت کرتے تھے اور زمین سے ان کی امیری غریبی کا پتہ بھی چلتا
تھا۔ اس افسانے میں کئی جگہ اس بات کی طرف اشارہ ملتا ہے اور ایشرنگھ تو اپنی زمین سے دیوانوں کی طرح محبت کرتا
تھا اپنی زمینوں کو محبوبہ کا درجہ دیتا تھا۔ زمین سے ایشرنگھ کی محبت اس طرح دکھائی گئی ہے۔

”جب میں کھیتوں میں ہل چلا رہا ہوتا تو میری سانس تیز چلنے
لگتی۔ مجھے یوں لگتا جیسے وہ درختوں کی اوٹ میں کھڑی مجھے
جھانک رہی ہے۔ اس کے بالوں سے وہی خوشبو نکلتی ہوئی اس کا
جسم خوشبو سے مہکتا ہوا۔ اتنی نازک کہ لگتا چلے گی۔ تو گر جائے
گی، اپنے مہندی لگے ہاتھوں کی پوروں سے درخت کو تھامے ہوئے وہ
چھپ چھپ کر مجھے دیکھتی اور میں اپنی نظر میں ہل کی پھالی پر
لگائے پسینے میں بھیگا بیلوں کو زور زور سے ہانکنے لگتا۔“ ۲۶

قاری یہ سوچتا ہے کہ آخر یہ عورت کون ہے؟ جس کی محبت ہر چیز پر غالب آ جاتی ہے۔ دھیرے دھیرے یہ
راز کھل جاتا ہے کہ وہ زمین ہے۔ وہ آگے چل کر کہتا ہے:

”ہم سارے اس کے عشق میں مبتلا ہیں کوئی کم اور کوئی زیادہ۔
تم بھی گور بخش بیٹے تم بھی نہ جاننے کے باوجود اسے چاہتے ہو۔
ورنہ ایسی لال آندھی کے وقت یہاں نہ بیٹھے ہوتے۔“ ۲۷

گور بخش اس افسانے کا راوی ہے وہ اور ایشر سنگھ کھیتوں میں پھوس سے بنی ہوئی کوٹھری میں لال آندھی کی وجہ سے پھنسے ہوئے ہیں، اور ادھر بسنتی کی شادی ہو رہی ہے سارے انتظامات ہو چکے ہیں۔ گور بخش کو خیال آتا ہے کہ اس آندھی میں سارے انتظامات کا کیا ہوا ہوگا۔ وہ لال آندھی کے بارے میں ایشر سنگھ سے پوچھتا ہے:

”ایشرے بھئی میں نے تو سدا یہی سنا ہے کہ لال آندھی اس وقت آتی ہے جب کسی بے گناہ کو قتل کیا جائے واہ گرو خیر کرے بیچاری بسنتی کا بیاہ خیر سکھ سے ہو جائے“ -۲۸

پھر اچانک ایک آواز بہت دور سے آتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اچانک ایشر سنگھ اٹھتا ہے اور باہر جانے لگتا ہے لیکن گور بخش اس کو روک لیتا ہے اور پوچھتا ہے کہ کیا ہوا؟ وہ کہتا ہے کہ کسی نے مجھے پکارا ہے اور پھر لال آندھی کے بارے میں بتاتا ہے کہ وہ ایک بار اور آئی تھی جب اس کے بیٹے مہر سنگھ کا قتل ہوا تھا۔ مہر سنگھ اکیلا کھیتوں پر پانی دینے کے لیے چلا گیا تھا اور وہ مہر سنگھ کو لال آندھی کی وجہ سے بچا نہیں سکا۔ لال آندھی اس کو آگے نہیں بڑھنے دیتی تھی، پیچھے ڈھکیل دیتی تھی۔

”میرے پاؤں اکھڑ رہے تھے زمین پر نہیں پڑتے تھے۔ گلیوں گلیوں میں تو دیواروں کا سہارا لے کر چلتا رہا مگر کھلی جگہ میں چلنا نا ممکن ہو گیا۔ میں لیٹ کر، بیٹھ کر آگے جانا چاہتا تھا مگر دنیا کی ساری طاقتیں دیو بن کر مجھے پیچھے دھکیل دیتیں“ -۲۹

ایشر سنگھ کو اس کی بیوی اور اس کی ماں مشورہ دیتی ہیں کہ زمین کو بیچ کر مقدمہ کرے اور مہر سنگھ کے قاتلوں کو سزا دلوائے لیکن ایشر سنگھ پر زمین کی محبت حاوی ہو جاتی ہے وہ اسے بیچنا نہیں چاہتا لیکن اب وہی زمین بغیر کسی مقصد کے بسنتی کو دان کر دیتا ہے کیوں کہ اب اسے زندگی کا فلسفہ سمجھ میں آ گیا ہے وہ گور بخش سے کہتا ہے:

”مگر آج اس گھڑی ابھی میں نے فیصلہ کیا ہے۔ میں اس پیار کو اپنے دل سے نکال دوں گا۔ بالکل وہ اتنے زور سے ہنسا کہ میں ڈر گیا۔ اپنا پسینہ گراؤ، اپنا خون گراؤ، اپنی زندگی برباد کرو، سارا کچھ بیچ دو۔ آخر میں کیا ملتا ہے مہر سنگھ جیسا بیٹا بھی دے دو اور کیا ملتا ہے۔

اس پیار سے۔ کیا ملتا ہے۔ موئے کھدر کے کرتے۔ پیروں کی بوائیاں پھٹی ہوئی۔“ ۳۰۔

اور ایشر سنگھ کی زمین دان کر دینے پر گور بخش سوچتا ہے:

”وہ خاموشی سے روٹی کھاتا رہا اس کی سفید بھنویں اور سفید داڑھی ہولے ہولے ڈول رہی تھی۔ اور میں سوچ رہا تھا وہ دونوں ابھی جوان ہیں۔ ان کے دلوں میں دکھ سکھ کو سہنے اور دوسروں کو معاف کر دینے کی کتنی طاقت ہے کتنی زندگی ہے۔“ ۳۱۔

اس کہانی کا اختتام حیرت انگیز ہے کیوں کہ قاری دوسرے افسانوں کے مطالعہ کے بعد یہی سوچتا ہے کہ ایشر سنگھ بھی اپنے دشمنوں سے بدلہ لے گا۔ ایشر سنگھ بہادر بھی تھا۔ اپنے دشمنوں سے بدلہ لے سکتا تھا لیکن وہ اعلیٰ ظرفی کا ثبوت دیتا ہے۔ اس زمین کو جس کو وہ محبوبہ کی طرح چاہتا ہے اور اس کے لیے ہیرا گاتار ہوتا ہے وہ تحفے میں بستی کو دے دیتا ہے لیکن کہانی کے اختتام کی حیرت انگیزی جھکے نہیں دیتی بلکہ سبک روی سے کہانی ارتقائی منازل طے کرتی ہوئی اختتام تک پہنچ جاتی ہے۔ اس کے علاوہ اس افسانے میں شادی بیاہ کی رسمیں اور زندگی کے کچھ فلسفے بھی ملتے ہیں۔

اس افسانوی مجموعے میں دو افسانے تقسیم ہند کے موضوعات پر ہیں۔ نمبر ۱ ”اس پار اس پار“ نمبر ۲ ”بن باس“۔

اس پار اس پار:

جیلہ ہاشمی کے اس افسانے کا موضوع تقسیم ہند کا المیہ ہے۔ اس افسانے میں تقسیم ہند کے وقت کی صورت حال یعنی قتل و غارت گری، بھاگ دوڑ اور نفسا نفسی کے عالم کو سرسری انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ تقسیم ہند کے نتیجے میں اخلاقی قدروں کا زوال، انسانیت کا فقدان اور آپسی رشتوں کے ٹوٹنے کی اذیت اور ان سب کے علاوہ نئی تہذیب کی روشنی میں نئی نسل کی بے رخی اور بے مروتی بھی اس افسانہ کا موضوع ہے۔ اس افسانہ کی ابتدا مکالمہ سے ہوتی جس میں یہ بتایا گیا ہے کہ انورا دھا کی شادی ہے اور رخصتی بھی ہو جاتی ہے۔ اس کا دادا یعنی راوی انورا دھا کا انتظار کرتا رہ جاتا ہے کہ وہ اس سے آشیر واد لینے آئے گی لیکن وہ نہیں آتی:

”انورا دھا چلی گئی۔ مجھے وداع کیے بنایا، مجھ سے رخصت ہوئے بنا،

میری اشیروداد کے بغیر، تم غلط کہتے ہو۔ یہ بات نا ممکن ہے۔ آؤ مجھے
سہارا دو میں خود باہر جاؤں گا۔ وہ بھلا مجھ سے کہے بنا اسے کیسے
وداع کر سکتے ہیں۔ میں ابھی زندہ ہوں۔“ ۳۲

چنانچہ راوی کو یاد آتا ہے کہ فاطمہ جو اس کے دوست شیردل کی بیٹی تھی، جس کو رخصت کرانے وہ پچاس میل
دور سے پیدل چل کر آیا تھا۔ ایک جگہ اپنی پوتی انورادھا کے بارے میں راوی سوچتا ہے کہ اس کے اندر اس کے گاؤں
کے روایتی حسن کی ایک بھی کرن نہیں ہے ایک تیزی ہے اور ایک سختی ہے:

”انورادھا کی آنکھوں میں میری بسنتی کی آنکھوں کی سی نرمی ہے
اور آواز میں ایسی ہی مٹھاس۔ مان کھیڑے کا روایتی حسن ڈولی کے
پردوں کے پیچھے چمک کر چھپ گیا۔ انورادھا میں اس کی ایک کرن
بھی نہیں۔ ایک تیزی ہے اور ایک سختی ہے۔ میری کھڑکی کے قریب
سے گزرتے ہوئے ایک دن کہنے لگی۔ باپو یہ میرے دوست ہیں سردار
سرنندر سنگھ۔ میں نے اسے سر سے پاؤں تک دیکھا پھر انورادھا کو
دیکھا۔ میں اتنی بدلی ہوئی زندگی کا ساتھ نہیں دے سکتا۔ مجھے کچھ
سمجھ نہیں آتا۔“ ۳۳

قدم قدم پر اس طرح کے واقعات راوی کے ذہن کو ماضی کی طرف منتقل کر دیتے ہیں اور وہ حال اور ماضی
کے تہذیب اور کلچر میں موازنہ کرنے لگتا ہے۔

افسانے کا راوی ہی مرکزی ہیرو ہے۔ وہ مشرقی پنجاب کا ایک سردار ہے جو اپنا وطن چھن جانے کی وجہ سے
نفسیاتی کشمکش کا شکار ہے اور برسوں سے چلی آرہی تہذیب اور ثقافت سے کٹ جانے کا شدید احساس ہے۔
عمر کے آخری پڑاؤ کی وجہ سے تنہائی کے کرب کو زیادہ محسوس کرتا ہے اور وہ اپنے اس ماضی کو یاد کرتا ہے جو ایک مشترکہ
تہذیب کا گہوارہ تھا۔ پوری کہانی یاد نگاری کی تکنیک میں بیان کی گئی ہے۔ اس کے پیش کش کا انداز وہی ہے جو بیشتر
افسانوں کا ہے لیکن کچھ جملوں اور تشبیہوں سے راوی کے جذبات کی ترجمانی کی گئی ہے۔ اس کے اعمال و حرکات
سے روشنی نہیں ڈالی گئی ہے۔

”وقت ہولے ہولے ریشم کے کپڑے کی طرح میرے اوپر اس باریک تار سے ایک قبر تیار کر چکا ہے اور اب نہ تو کوئی آس ہے اور نہ ہی کوئی خوشی۔ میں یادوں کے بت کی طرح زندگی کے برگد تلے اس چبوترے پر اندھیرے اجالے میں بیٹھا رہتا ہوں اور بھلائی ہوئی پرانی چیزوں کو کون اشیروداد کے لیے پکارتا ہے“۔ ۳۴

جس کی وجہ سے مذکورہ بالا افسانے میں وہ شدت نہیں ہے جو منٹو کے ”ٹوبہ ٹیک سنگھ“، کرشن چندر کے ”پشاورا کسپر لیس“ اور عصمت کے ”جڑیں“ میں پائی جاتی ہے جس میں اسی قسم کے موضوع کو برتا گیا ہے۔ تقسیم کے بعد کے مسائل میں تلاش معاش بھی ایک اہم مسئلہ تھا۔ اس افسانے میں موضوع کی نمائندگی کیسر سنگھ کرتا ہے۔ کیسر سنگھ راوی کے گاؤں اور خاندان کا آدمی ہے جو اب جلاوطنی کے سبب ذریعہ معاش کی تلاش میں راوی کے کمرے میں بیٹھا رہتا ہے جب کہ وہ تقسیم ہند سے پہلے اچھی پوزیشن میں تھا، تا کہ راوی کا بیٹا بلونت سنگھ جواب بھی اچھی پوزیشن میں ہے، کی سفارش سے اس کا کام بن جائے لیکن اسے مایوسی ہوتی ہے اور الٹا بلونت سنگھ کی بیوی یہ کہتی ہے:

”باپو آپ اس گندے آدمی کو ہر روز اپنے کمرے میں بٹھا لیتے ہیں۔ لوگ

کیا کہیں گے۔ ہماری عزت کا سوال ہے“۔ ۳۵

اس کے بعد کیسر سنگھ کبھی نہیں آیا۔

یہ سب باتیں، بہو کیا کہتی ہے، بیٹی کیا کہتی ہے اور بلونت سنگھ کیا کہتا ہے قاری تک راوی کے ذریعے ہی پہنچتی ہیں جو کہ جیلہ ہاشمی کے افسانوں کا خاص انداز بیان ہے۔

اس کہانی میں راوی کے بیان کے مطابق، کہ وہ اپنے مسلم اور غیر مسلم دوستوں کے ساتھ حافظ کے اشعار پڑھتا تھا اور اس کے مسلم دوست گردوارے میں بیٹھ کر گرنہ صاحب کو بڑے احترام سے سنتے تھے، ملک کے مشترکہ روایت اور تہذیب پر روشنی پڑتی ہے۔

بن باس:

تقسیم ہند کے فسادات کے دوران مغویہ عورتوں کی بازیابی ایک اہم مسئلہ تھا، کبھی بازیابی میں لوگ ناکام رہتے تھے اور کبھی بازیابی میں کامیابی ہو جاتی تھی اس کی بہترین مثال اشفاق احمد کا افسانہ ”سنگ دل“ ہے۔

کبھی بازیابی تو ہوتی تھی لیکن ساتھ ہی شکوک کے دروازے کھل جاتے تھے۔ گھر والے اپنا تو لیتے تھے لیکن وہ رتبہ نہیں دیتے، جو انھیں پہلے دیا کرتے تھے۔ اس کا مطلب صرف یہ نہیں ہے کہ رتبہ میں کمی ہی کرتے تھے بلکہ زیادتی بھی کر دیتے تھے جس سے اس عورت کو تسکین نہیں ہو پاتی تھی اور اسے اپنائیت میں کمی محسوس ہوتی تھی۔ اس قبیل کا افسانہ راجندر سنگھ بیدی کا ”لا جوتی“ ہے جو ایک لا جواب افسانہ ہے۔

اور کبھی ایسا ہوتا تھا کہ بازیابی میں کامیابی تو مل جاتی تھی لیکن ایسی حالت میں کہ اس دور کی حیوانیت ابھر کر آ جاتی ہے۔ اس ضمن میں منٹو کا ”کھول دو“ ایک بہترین افسانہ ہے جس میں سکینہ اغوا کر لی جاتی ہے۔ وہ آخر میں نیم مردہ حالت میں ملتی ہے۔ اس کی اس تباہی کا ذمہ دار کوئی اور نہیں ہوتا بلکہ خود وہ رضا کار نو جوان ہوتے ہیں جو مغویہ عورتوں کی بازیابی کے کام پر مامور تھے۔

ایک اہم صورت حال مغویہ عورتوں کی یہ بھی ہوتی تھی کہ وہ ایسی صورت حال سے گزر رہی ہوتی تھیں جہاں سے ان کی واپسی ناممکن ہو جاتی تھی۔ وہ کسی کی بیوی، اس سے بڑھ کر کسی کی ماں ہوتی تھیں جو ان کی سب سے بڑی بیڑی ہوتی تھیں۔ وہ واپس جانا بھی چاہتیں تو کیسے جاتیں اور ساتھ ہی دوسرے ملک میں ان کا کوئی اپنا نہیں ہوتا تھا وہ سب فسادات کی نذر ہو جاتے ہیں۔

جیلہ ہاشمی کا افسانہ ”بن باس“ اسی قبیل کا افسانہ ہے یہ کہانی مغویہ عورتوں کے ایسے اور ان پر کیے گئے مظالم کی دردناک تصویر پیش کرتا ہے۔ راویہ جس کا نام بی بی جی تھا وہ اپنے بچوں اور شوہر کے ساتھ دسہرا دیکھنے جاتی ہے اور اسی کے ساتھ کہانی فلش بیک میں چلتی ہے۔ یاد نگاری کی تکنیک اس میں بھی استعمال کی گئی ہے۔ اس کہانی سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ ایک اچھے مسلم خاندان سے تعلق رکھتی ہے۔ اس کے ماں باپ، دو بھائی اور ایک بہن ہوتی ہے۔ بھائی تقسیم ہند سے پہلے دور کسی اور ملک کو جا چکے ہوتے ہیں۔ ماں باپ بہن سبھی فسادات کی نذر ہو جاتے ہیں اور اس کو گور پال گھسیٹ کر اپنے گھر لے آتا ہے جو کہ ایک سکھ ہوتا ہے اور آنگن میں ڈھکیل کر اپنی بڑی ماں سے کہتا ہے:

”ماں دیکھ تیرے لیے بہو لایا ہوں۔ بانکی اور سندھ۔ آج جتنی لڑکیاں

ہمارے ہاتھ لگیں ان میں سب سے اچھی ہے“۔ ۳۶

مزید یہ بھی کہتا ہے:

”دیکھ تو سہی۔ اب مہریوں کھاریوں کے نخرے اٹھانے کی کیا ضرورت

ہے بھلا۔ یہ جو تیری داسی ہے بس اسے سے چکی پسوا، پانی بھروا،
جو مزدوری کرو، میرا اس کا کیا علاقہ۔ میں نے تجھے بہو لادی
ہے۔“ ۳۷

اس طرح وہ اس گھر میں سارے ظلم سہتے ہوئے گرپال کی گالی اور بڑی ماں کی مار کھاتے ہوئے گزارا کرتی
ہے۔ اسی دوران اس کی بچی بھی ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد پولس گمشدہ عورتوں کو ڈھونڈ کر ان کو واپس لے جانا چاہتی
ہے لیکن بی بی جی نہیں جاتی۔ اس کی مجبوری یہ ہوتی ہے:

”اس سال سردیوں میں ہمارے سنگراؤں میں سپاہی مجھے بھی لینے
آئے۔ میں بھیا اور بھائی کی بہن ہونے کے ساتھ ساتھ منی کی ماں بھی
ہوں اور میں نے سوچا جانے یہ کون لوگ ہیں۔ وہ کون دیس ہو۔
زندگی میں پہلی بار میرا یقین ڈگمگا گیا۔“ ۳۸

منی اس کے پیر کی بیڑی ہوتی ہے اگر اس کے باوجود بھی وہ جاتی تو کہاں جاتی، وہاں پر بھی تو کوئی ٹھکانہ
نہیں تھا۔ کم عمر ہونے کی وجہ سے پڑھی لکھی نہ تھی۔ اسی وجہ سے اسے اپنا گھر اور پتہ بھی یاد نہیں رہتا۔ وہ اپنی پچھلی
زندگی کو صرف کرب و اذیت کے ساتھ یاد کر سکتی ہے کیوں کہ یادیں کسی کا پیچھا نہیں چھوڑتیں وہ بھی اپنے گھر اور
جنم بھومی کی یادیں کس کو یاد نہیں آئیں گی۔ وہ ان یادوں کی اذیت سے ہر پل اور ہر لمحہ گزرتی ہے لیکن وہ اپنی موجودہ
زندگی سے جو تہذیبی اور مذہبی دونوں اعتبار سے مختلف تھی، میں رچ بس گئی ہے اگرچہ اس رچاؤ اسے کوئی انیسیت
نہیں ہے:

”سپنوں کا شہر دھول بن کر میرے سامنے سے ہٹ گیا۔ میری جڑیں
سنگراؤں کی زمین میں گہری ہو گئی ہیں، سوکھنا، مرجھانا اور برباد
ہونا کسے اچھا لگتا ہے۔“ ۳۹

اور وہ اتنا تھک چکی ہے کہ اب وہ دوسرا بن باس نہیں لے سکتی:

”سیتا جی دوسری بار بن باس پر جانے کے بدلے راون کے گھر کو قبول
کر لیا ہے۔ مجھ میں اتنی ہمت کہاں سے آئے گی کہ میں دوسری بار

کسی بے یقینی کا سہارا لے کر اندھیکار سے باہر قدم دھر سکوں؟“ ۴۰

سیتا کا بن باس، استعاراتی طور پر استعمال ہوا ہے اس بنا پر کہانی کا عنوان ”بن باس“ رکھا گیا ہے۔ کہانی کے پیش رفت کے لیے دسہرے کے میلے کا ذکر ہے اور بی بی جی نے اس افسانے میں کئی جگہ گرپال کو راون اور اپنے آپ کو سیتا کہا ہے:

”اور دونوں لڑکوں کو راون کی کہانی سنائے گا۔ اسے کیا معلوم سیتا

اس کے پیچھے آرہی ہے اور وہ خود راون ہے“ ۴۱

جیلہ ہاشمی نے اس کہانی کو جزئیات نگاری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ جیسے سب بچوں کے ماما آتے ہیں۔ منی بھی بی بی جی سے پوچھتی ہے کہ اس کے ماما کہاں ہیں اور وہ کیوں نہیں آتے؟ منی کو گڑیوں سے کھیلنے دیکھ کر بی بی جی کو اپنی گڑیا یاد آتی ہے۔ اس کے علاوہ جب گرپال منی کو پڑھنے کے لیے کتابیں لاتا ہے تو اسے یاد آتا ہے کہ:

”میں کتنی دیر اس کتاب کے حرفوں کو دیکھتی رہتی تھی۔ جو گرپال

اتنے برسوں بعد منی کو پڑھانے کے لیے لایا تھا اور لفظ میری آنکھوں

میں دھڑکن بن گئے تھے۔ مجھے وہ ساری کہانیاں یاد آگئی تھیں جو

بھیا اور بھائی نے مجھے سنائی تھیں اور پھر کہا تھا۔ بی بی اس سے

بھی اچھی کہانیاں کتابوں میں ہیں۔ بس تو ذرا بڑی ہو جا۔ پھر دیکھنا

کتنے مزے کی باتیں پڑھے گی“ ۴۲

مندرجہ بالا اقتباس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ بی بی جی کی عمر بھی کم تھی اور کم عمر ہونے کی وجہ سے پڑھی لکھی نہ تھی۔ چنانچہ مجبوری اور تھکان اسے واپس جانے سے روک دیتی ہے اور وہ اپنی بوجھل زندگی کو گزارتی ہے۔ کہانی کے آخر میں کہتی ہے:

”گاؤں کی اونچی نیچی گلیوں میں گوبر اور موت کی باس اناج کی

باس کے ساتھ ملی زندگی کے دھارے کی طرح بہتی چلی جاتی ہے۔ آج کا

دن بھی ختم ہو گیا۔ ہوا کے جھونکوں کی طرح دن ختم ہو جاتا ہے

جانے ابھی کتنا راستہ باقی ہے؟“ ۴۳

اس افسانے میں دسہرے کا ذکر ساتھ ساتھ چلتا ہے اور جمیلہ ہاشمی بی بی جی کی زندگی کے حالات کو دسہرے کے علامتی استعمال سے ہم آہنگ کرتی ہیں۔ پیش کش کے اس انداز سے قرۃ العین کا ناولٹ ”سیتا ہرن“ بے ساختہ یاد آتا ہے جس میں رامائن کی قرات اور ملیشیا میں رامائن سے جڑی تاریخی عمارات، ”سیتا ہرن“ کی ہیروئن سیتا میر چندانی کی زندگی سے ہم آہنگ نظر آتے ہیں۔ چوں کہ ”سیتا ہرن“ ناولٹ ہے اس لیے قرۃ العین حیدر نے رامائن کو وسیع پس منظر کے طور پر استعمال کیا ہے اور ”بن باس“ افسانہ ہے اس لیے یہاں رامائن کو مختصر پس منظر کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔

برہا کی رات:

اس کا موضوع متعدد کرداروں کی زندگی کا المیہ اور پھر موت سے ہمکنار ہونے کی حقیقت ہے جو ایک ہی گھرانے کی کہانی پر مشتمل ہے۔ اس افسانہ کی راویہ جس کا نام منیا ہے۔ وہ اپنے ماضی کو یاد کرتے ہوئے اپنے گھر کے ہر فرد کی زندگی کے المیے اور ان کی موت کی داستان سناتی ہے۔ تارا، جو راویہ کی بہن ہے اس کی زندگی کا المیہ پہلو یہ ہے کہ وہ شیام سے محبت کرتی ہے اس لیے ایک دن گھر کو چھوڑ کر شیام کے ساتھ چلی جاتی ہے لیکن شیام کی ماں ان کو ڈھونڈ لاتی ہے۔ ماں کی محبت اور دوسری شادی کا لالچ شیام کو واپس لے جاتا ہے اور وہ لوگ بچہ بھی تارا سے چھین کر لے جاتے ہیں۔ تارا اکیلی رہ جاتی ہے اس لیے گھر واپس آ کر تیسرے دن دھتورہ کھا کر اپنی جان دے دیتی ہے۔

ماں کا المیہ یہ ہے کہ اپنی بیٹی کے بھاگ جانے کی وجہ سے گھرے صدمے سے دوچار ہوتی ہے اور تیسرے دن ہی موت کے آغوش میں سو جاتی ہے اور منیا کا بھائی جس کا نام اس افسانے میں موجود نہیں ہے وہ ان حالات میں دماغی توازن کھو بیٹھتا ہے اور دھیرے دھیرے موت سے قریب تر ہوتا جاتا ہے۔ آخر کار ایک دن وہ مر بھی جاتا ہے۔ ان سبھی صدمات کا بوجھ راویہ (منیا) کے کاندھے پر آ جاتا ہے اور وہ زندگی کا بہادری سے مقابلہ کرتی ہے لیکن وقت گزرنے کے بعد بھی پرانے دکھ اس کی زندگی سے چٹے رہتے ہیں۔

ایک جگہ کہتی ہے:

”موہن بھیا نے کہا تھا تم انتظار کرو۔ ہولے ہولے سکھ تمہیں آملے گا۔

اس نے ٹھیک ہی کہا تھا۔ میں آج سکھی ہوں۔ اگر بچوں اور رونق

ہنسی اور گیتوں کا نام سکھ ہو سکتا ہے تو! پر نہ جانے کیوں جب بھی کبھی بیتا وقت یاد آجاتا ہے تو میری آنکھوں میں آنسو آجاتے ہیں۔

دکھ بیت جاتا ہے۔ پر اس کی یاد نئے سرے سے دکھی کر دیتی ہے۔“ ۴۴۔

اس کہانی کا سب سے فعال کردار موہن سنگھ ہے جو اس گھر کا نوکر تھا۔ وہ اس گھر کے سبھی کام خوش اسلوبی اور وفاداری سے انجام دیتا تھا۔ وہ زندگی کو عزم و حوصلہ کے ساتھ جیتا تھا اور دنیا کو صبر و حوصلہ کے ساتھ جینے کا درس موہن سنگھ نے ہی دیا تھا۔ نیا کئی جگہ اس بات کا اعتراف کرتی ہے۔ ایک جگہ کہتی ہے:

”سچ مچ اگر موہن میرے پاس نہ ہوتا تو میں کیا کرتی۔ پر آج سوچتی ہوں تو لگتا ہے کبھی کبھار دکھوں کے سامنے سر ٹیک دینے سے بھی بڑا آندھ ملتا ہوگا اور مجھے تو موہن کی باتوں نے چٹان بنا دیا۔ نہیں نہیں میں غلط سوچتی ہوں۔ موہن بھیا نے مجھے دنیا اور اس کے دکھوں سے مقابلے کے

لیے تیار کیا تھا ورنہ میں ریت کی دیوار کی طرح ڈھے جاتی۔“ ۴۵۔

موہن سنگھ کی زندگی بھی ایک درد بھری کہانی ہوتی ہے۔ وہ راجا کی ایک کنیز سے محبت کرتا تھا۔ ایک دن وہ کنیز کے ساتھ بھاگنے میں کامیاب بھی ہو جاتا ہے لیکن اس صورت میں اپنے بھائی سے ہاتھ دھونا پڑتا ہے جو ان کی حفاظت کے لیے راجا کے حفاظتی دستوں سے مقابلہ کرتا ہے۔

اب موہن سنگھ کی بھی موت ہو جاتی ہے۔ اس کہانی کی ابتدا ہی میں موہن سنگھ کی موت کا پتہ چلتا ہے۔ راویہ (منیا) کو اس کی اطلاع ایک خط کے ذریعہ ہوتی ہے وہ اس کی موت پر سوچتی ہے:

”سارے اپنے ہولے ہولے میرا ساتھ چھوڑ گئے اور آج موہن سنگھ کی موت کا بھی سندیش آگیا ہے..... بھلا موہن سنگھ کو بھی کسی سے شکست ہو سکتی ہے۔ وہ بھی کبھی ہار سکتا ہے۔ وہ تو دوسروں کو

ہرانا جانتا تھا۔“ ۴۶۔

اس افسانے میں راویہ کئی جگہ موت کے بارے میں تبصرہ کرتی ہے جس سے موت کی سچائی کا پتہ چلتا ہے۔ ایک جگہ گیتا کے حوالے سے موت پر بڑے خوبصورت انداز میں تبصرہ اس طرح کرتی ہے:

”کرشن بھگوان کی گیتا آج بھی میرے سامنے ہے اور اس میں لکھا ہوا

ہے ”موت تو بس ایک دو گھڑی کا بچھونا ہے۔ نیند کی ایک جھپکی ہے۔“ اگر یہ بات ہے تو ہم بچھڑنے والوں کے لیے دکھی کیوں ہو جاتے ہیں۔“ ۴۷

اس افسانے کی تہذیبی فضا پنجابی ہے۔ زندگی کا المیہ اور موت کی صورت میں اپنوں سے بچھڑنے کا غم افسانہ نگار نے بڑی چابکدستی سے پیش کیا ہے۔ ساتھ ہی تارا کے جذباتی فیصلے پر تنقیدی روشنی بھی ڈالی گئی ہے اور منیا کی زندگی کو بسیط پیمانے پر پیش کیا گیا ہے۔ اس کو زندگی کا درس دینے والے موہن سنگھ کی نمک حلائی کو عزم حوصلگی، ہمدردی اور انسانیت کی صورت میں بڑے انوکھے انداز میں پیش کیا گیا ہے۔

پرانے گیت:

اس افسانے میں مرد کی جس نفسیات کو اجاگر کیا گیا ہے وہ عورتوں پر مرد کی دسترس ہے۔ وہ اس پر ڈہنی دسترس حاصل کر کے اس کے لمس کو محسوس کرنا چاہتا ہے۔ مرد کی خواہش ہوتی ہے کہ وہ عورت کے دل و دماغ پر اپنی شخصیت کے جادو سے قابض ہو جائے۔ ایسا نہ ہونے کی صورت میں وہ پیہم کوشش کرتا رہتا ہے اگرچہ وہ معمولی ہی عورت کیوں نہ ہو۔ کامیاب نہ ہونے کی صورت میں مرد کے لیے معمولی عورت بھی غیر معمولی ہو جاتی ہے۔ لگاتار کوشش کے بعد بھی ناکامی کے نتیجے میں مرد ڈہنی کرب میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اس افسانے کا مرکزی کردار جو کہ راوی بھی ہے اسی نفسیات کی نمائندگی کرتا ہے:

”کیا میں نے رتنم کو چاہا تھا؟ اندر سے کوئی جواب نہیں ملتا۔ صرف

دھڑکن ہے جو بھاری بوجھ کی طرح دل کو نیچے کھینچتی ہے اور

چاہت بھی کیا ہے؟ اپنے وجود کے تقاضوں سے میں کبھی آزاد نہ ہو

سکا اور اسی لیے رتنم کے چرن چھونے کی ایک دھیمی سی خواہش

ہولے ہولے میری رگوں میں آگ بن کر بسنے لگی۔“ ۴۸

رتنم ایک معمولی لڑکی تھی لیکن راوی کے لیے غیر معمولی ہو جاتی ہے کیوں کہ راوی کو اپنی شخصیت پر ناز تھا اور

بہت سی لڑکیوں کو اپنی محبت کے دام میں پھانس چکا تھا لیکن رتنم پر اس کا کوئی جادو نہیں چل سکا:

”میں رتنم سے ملا تو میں نے سوچا اتنی بہت لڑکیوں سے عشق کر

چکنے کے بعد میں چالاکی سے اسے دام میں گرفتار کر لوں گا۔“ ۴۹

اس افسانے کا راوی دوہرے کرب سے دوچار ہے ایک تو اس کا رتھم پر کوئی جادو نہیں چلتا، دوسرے یہ کہ رتھم اس سے آکر یہ اقرار کرتی ہے کہ تم میرے بھائی کی طرح ہو:

”یوں جیسے تم میرے ماں جائے ہو“ ۵۰

اس کے باوجود راوی اس سے لپٹ جاتا ہے۔ راوی کو اپنی اس غلطی کا شدت سے احساس ہے اور یہ کرب رتھم پر جادو نہ چلنے کے غم سے بھی بڑا ہے:

”مگر المیہ تو یہی ہے کہ رتھم میری طرف دیکھتی رہی اور پھر میں نے

بھاگ کر اسے زور سے پکڑ لیا۔ ہوا ہم دونوں کے گرد رونے لگی۔ ساری

روشنیاں بجھ گئیں اور صرف یہ درد کا احساس جاگتا رہا“۔ ۵۱

اس کے غلط لمس کو رتھم پہچان لیتی ہے وہ تڑپ کر اس سے الگ ہو جاتی ہے اور پھر کبھی ملنے نہیں آتی۔ اس افسانہ کی ایک اور خاص بات یہ ہے کہ راوی نے کئی جگہ رتھم کو اپنی ماں کے روپ سے مشابہت دی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ مرد عورت کے ہر روپ میں اپنی ماں کو تلاش کرتا ہے۔

اس افسانے کے تقریباً آخر میں راوی کی سوچ اس کے درد کی شدت کو مزید واضح کرتی ہے اور کافی مدت گزرنے کے بعد بھی اس درد میں کوئی کمی نہیں آتی:

”اس ٹھاکر دوارے میں آم کے گھنے سایوں تلے بیٹھا آدھی زندگی

گزارنے پر بھی میں اسے بھلا نہیں سکا۔ کاش مجھ میں ذرا کم ہمت

ہوتی مجھے اپنی طاقت پر ذرا کم ناز ہوتا۔ اپنی تکمیل سے کم طمانیت

ہوتی“ ۵۲

گذشتہ سارے افسانوں میں مرکزی موضوع کے ساتھ ذیلی سطح پر وقت کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ ”دو خط“ اور ”سونے کا ذرہ“ میں اس موضوع کو نمایاں طور پر پیش کیا گیا ہے۔

دو خط:

یہ اس مجموعے کی سب سے مختصر کہانی ہے۔ اس کی پیش کش بھی مختلف ہے۔ اس کہانی کا موضوع وقت کی اہمیت و افادیت ہے اور وقت سے وابستہ موضوع کو عطیہ کی ناکام زندگی کے پیرایہ میں پیش کیا گیا ہے۔ کہانی کے آخر میں وقت کا تصور اس طرح ابھر کر سامنے آتا ہے کہ جو شخص وقت کی قدر نہیں کرتا وقت اس کی قدر نہیں کرتا۔ وقت کے

آگے انسان کی حیثیت ایک تنکے کی طرح ہے اور وہ اس میں بہا چلا جاتا ہے۔ اس کہانی کو پیش کرنے کے لیے دو خطوط کو وسیلہ بنایا گیا ہے۔ اس میں پہلا خط شمس کا ہے جو عطیہ کے نام ہے۔ شمس عطیہ کے کالج کے زمانے کا پرانا ساتھی ہے اور اس خط میں وہ ”عطیہ“ سے اس کے بنائے ہوئے اصول و نظریات کے بارے میں پوچھتا ہے آیا وہ اس میں کامیاب ہوئی یا نہیں؟

”کیا اب تک تم عورت کو ماتھے کی بندیا اور مانگ کا سیندور بنانے کے ساتھ ساتھ اسے ان سب بندنوں سے اونچا اٹھانا چاہتی ہو یا تم نے اپنی نجات کی راہیں تعین کرنی ہیں تم کو کہا کرتی تھیں تم کسی روشن مندر میں جاندار دیوتا کے سامنے اپنی آرتی اتارنے کی۔ کیا اب تک پوجا کا تھال لیے گھوم رہی ہو۔ یا کسی دیوتا کے چرنوں کی اشیرواد سے تمہارا دل روشن ہو گیا ہے؟“ - ۵۳

مندرجہ بالا اقتباس سے پتہ چلتا ہے کہ ہندوستان کے معاشرے میں جو عورتوں کو رول دیے گئے ہیں، عطیہ ان سے اختلاف نہیں کرتی بلکہ وہ اپنی ذمہ داریوں سمیت جیسے کسی کی ماں اور بیوی کے علاوہ اپنی ذات کا اثبات چاہتی ہے۔ اپنی شخصیت کی انفرادی خصوصیت کے ساتھ زندگی سے لطف اٹھانا چاہتی ہے اور اب جب وقت گزر چکا ہے تو اسے وقت کی اہمیت کا پتہ چلتا ہے۔ وہ اپنے خط میں مسلسل وقت کی ستم ظریفی سے متعلق تبصرہ کرتی ہے:

”ٹھیک ہی تو کہتے ہو وقت گزر جاتا ہے۔ پر نہ جانے کیوں ریاض میں لیے وقت گزر کر ایک اندھیری اماوس کی رات کیوں ہو گیا ہے؟ نہ جانے کیوں“ - ۵۴

”اور میں بتاؤں جب میں نے یہ فیصلہ کیا تو وقت گزر چکا تھا۔ اور وقت کبھی واپس نہیں آتا“ - ۵۵

”کیا تم کو یہ وقت دوبارہ ملے گا کیا میں پھر سے بیٹی زندگی واپس بلا سکتی ہوں“ - ۵۶

”وقت کتنا ظالم ہے“ - ۵۷

شمس کے خط سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ عطیہ عزم و استقلال کی دیوی تھی:

”اور بیس سال کے بعد اسی عزم و ہمت اور استقلال کی تصویر نگاہوں

میں گھوم گئی جسے سب عطیہ کے نام سے پکارا کرتے تھے“۔ ۵۸

مذکورہ بالا اقتباس سے عطیہ کی شخصیت اجاگر ہوتی ہے جس کے بلند نظریات ہوتے ہیں۔ عزم و استقلال اس کی شخصیت کا خاصہ تھا لیکن اس صلاحیت کے باوجود وہ وقت کی کاٹ دار دھار کے احساس سے نا بلد تھی وہ کہتی ہے:

”تمہارا اور اپنا بوڑھا ہوا جانا۔ دونوں باتوں کو باور کرنے کو جی

نہیں چاہتا۔ تمہاری آواز سے، تمہارے چلنے کے انداز سے، تمہاری

نگاہوں سے، ہر شے سے تو زندگی پکارا کرتی تھی۔ تم تو زندگی کا

مجسمہ تھے۔ یقین کرنا مجھے بڑا دکھ ہوا یہ جان کر کہ تم ایک ایسی

عمارت کی طرح ہو گئے ہو جہاں وقت نے ان جانے، ان دیکھے ہی اپنا

تسلط جما لیا ہے حالانکہ آج سے بیس سال پہلے میں سمجھتی تھی

وقت تم سے شکست کھا جائے گا“۔ ۵۹

مزید کہتی ہے:

”دنیا کو سنوارنے کی راہیں ایسی آسان نہ تھیں اور مجھ سے بہتر تو

تم جانتے ہو کہ کبھی کبھار مشکلات میں جی الجھ جاتا ہے تو انسان

کہتا ہے ہٹاؤ ”مارو گولی“ اس سارے خواب اور فلسفے اور نظریے کو

میرا اپنا آپ بھی تو ہے۔ اور میں بتاؤں جب میں نے یہ فیصلہ کیا تو

وقت گزر چکا تھا اور وقت کبھی واپس نہیں آتا“۔ ۶۰

گزارا ہوا وقت اسے احساس زیاں دلاتا رہتا ہے۔ اس شکست میں کرب اور کھودینے کا احساس ہے۔

وہ سوچتی ہے کہ کاش پیار ہی کو اپنی زندگی کا محور بنا لیا ہوتا:

”زندگی کی تگ و تاز میں محبت کبھی کبھار تو ایک ثانوی چیز بن کر

رہ جاتی ہے۔ وقتی اور فنا ہونے والی پھر بھی اس کی اہمیت سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا۔“ ۶۱

یا پھر لوگوں کی طرح شادی ہی کر لیتی:

”زندگی میں انسان کی تمنا ئیں کتنی محدود ہوتی ہیں۔ ایک گھر، اچھے ساتھی، چند ملنے ملانے والے اور بس مجھے ہنسی آتی ہے کہ محدود دنیا میں سے بھی مجھے کچھ نہ مل سکا۔“ ۶۲

اپنے خط میں اعتراف شکست کرتی ہے اور ایک بوڑھی عورت مسلسل اسے شکست کا احساس دلاتی ہے:

”ایک عورت ہے پہلے جو برسوں میں کبھی کبھار آتی تھی پر ان رات دن میرا ساتھ نہیں چھوڑتی کبھی کبھار وہ مجھے کہتی ہے عطیہ بانو میرے پائل میں کتنے گیت تھے جو تمہاری وجہ سے مر گئے۔ میری مانگ تمہاری وجہ سے اجڑ رہی ہے۔ میرے گلے میں کتنے بول بند کے بند ہی رہے۔ تمہارے عزم پر لعنت ہے۔ یہ بھی کوئی زندگی ہے جو تم نے گزاری۔ کیا تم کو یہ وقت دوبارہ ملے گا کیا میں پھر سے بیٹی زندگی واپس بلا سکتی ہوں۔“ ۶۳

میرے پائل، میری مانگ، میرے گلے، تمہارے عزم، تو نے گزاری، تم، کیا تم کو۔ ان جملوں میں، میں اور تم کی یکجائی اور بے محابہ استعمال اس بات کی نشاندہی کرتا ہے کہ بوڑھی عورت کوئی اور نہیں خود اس کا ضمیر ہے۔ بہر حال عطیہ کے پورے خط میں تنہائی کا کرب اور وقت کے گزر جانے کے احساس کی شدت نمایاں ہے۔ یہاں تک کہ بیٹی زندگی کی مٹھاس بھی کڑواہٹ میں تبدیل ہو گئی ہے:

”کوئی ایسی یاد نہیں، کوئی ایسی حسرت نہیں جس کی تڑپ اس مسلسل دھڑکنے دل سے الگ شمار کر سکوں۔ دوسروں کے لیے راہیں تعین کرتے کرتے میں خود ہی بھٹک گئی۔“ ۶۴

سونے کا ذرہ:

یہ افسانہ بھی ”دو خط“ کے موضوع کو ہی کم و بیش پیش کرتا ہے۔ اس افسانے کا راوی خود اپنی کہانی اس طرح بیان کرتا ہے گویا وہ خود کلامی کر رہا ہو۔ من ہی من میں وہ بلقیس سے مخاطب ہے۔ بلقیس وہ لڑکی ہے جو راوی سے محبت کرتی ہے لیکن راوی پہلے ہی سے اسماء سے محبت کرتا تھا جو اس کے بچپن کی ساتھی تھی۔ لیکن راوی کا بھائی اور اسماء ایک دوسرے سے محبت کرتے ہیں اور شادی بھی کر لیتے ہیں۔ آگے چل کر راوی کی ملاقات بلقیس سے ہوتی ہے جس کی حرکات و سکنات سے راوی کو یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ اس سے بے حد محبت کرتی ہے اور کافی دنوں بعد وہ خط کے ذریعے اپنے پیار کا اظہار بھی کرتی ہے:

”جب تم گئے ہو تو میں بالکونی میں اکیلی تھی۔ مجھے کوئی کام نہ تھا۔ ہوا میں خوشبو سے بھرے جھونکے میرے گرد تیر رہے تھے اور پیڑوں پر پتے اچانک بے قرار ہو کر جاگ اٹھے تھے۔ میں نے بادلوں بھرے آسمان کو دیکھا جس پر سفید ٹکڑے تھم کر، رک کر تمہیں جاتا دیکھتے رہے تھے اور ہوا کی ہلکی سی جنبش سے میرے کھلے بال پریشان ہو رہے تھے۔ میں نے جھک کر تمہیں نہیں دیکھا۔ مگر وہ لمبی اور چمکتی سڑک تمہارے جانے کے بعد آہیں بھرتی رہی اور بادلوں کا دل کتنی دیر دھڑکتا رہا، اور تمہارے جانے کے بعد مجھے معلوم ہوا کہ چاہت کے ان کہے بول میں جادو ہے، ساری دنیا ویسی ہی ہے۔ گرد و غبار اور خوشبو سے بھری ہوئی، پر میرے لیے اس میں کچھ نہیں اور اب یہ چاہت ایک بے کس، بے پناہ وجود کی طرح مجھ سے باہر چکر لگا رہی ہے۔ اس کے لیے سارے دروازے بند ہو چکے ہیں اور زمانے کی دن رات کھلی نگاہوں کے سامنے اس کا عریاں وجود میرے لیے کسی خوشی کا باعث تو نہیں“۔ ۶۵

چوں کہ راوی اپنی پہلی محبت کو بھولا نہیں ہے اس لیے جب اس کی زندگی میں اسماء نہیں ہے تو کسی اور کی بھی گنجائش نہیں۔ زندگی کے قیمتی سال صرف کر دینے کے بعد اسے سہارے اور تنہائی کی ساتھی کی ضرورت محسوس ہوتی

ہے تو اسے بلقیس کی یاد آتی ہے جسے وقت نے اسے قیمتی عطیہ کے طور پر عطا کیا تھا اور اسے قبول نہ کر کے وقت کا پیاناہ راوی کے اس فیصلے کو غلط ہونے کا احساس دلاتا ہے:

”اسماء خانم! کاش تم میرے قریب ہوتیں اور میں اس بڑھتی تاریکی میں تمہارا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لے کر تمہارے لمس کو اپنی تنہائی کے ساتھ محسوس کر سکتا۔ کاش تم آسکتیں اسماء۔ آج گزرے برسوں کے سفر کی تھکن میرے انگ انگ میں دکھی بن کر سما گئی ہے اور ڈھلتی زندگیوں میں ایک یاد کا سایہ اس گزری ہوئی سڑک پر پڑ رہا ہے۔ تم کہاں ہو اسماء؟ بلقیس بانو! تم کہاں ہو؟ میں نے ایک غلط فیصلہ کیا تھا۔ زندگی روح بھی ہے اور جسم بھی۔ اگر تم اور میں ساتھ ساتھ چلتے تو دونوں کی نجات ہو جاتی۔ تمہارے ہاتھ کے لمس کے لیے، تمہارے جسم کی اس پاگل کردینے والی خوشبو کے لیے، تمہاری سیاہ آنکھوں سے نکلتی اسی روشنی کے لیے جو انسان کو نگل لیتی ہے میں تمہیں چاہتا ہوں بلقیس بانو،“ ۶۶۔

مندرجہ بالا اقتباس کے ابتدائی جملے کا جو اسماء کے لیے کہے گئے ہیں اور آخری جملوں سے، جو بلقیس بانو کے لیے استعمال ہوئے ہیں، اگر تقابل کیا جائے تو اندرونی سطح پر یہ پتہ چلتا ہے کہ راوی کو اسماء سے محبت ہے اور بلقیس وقت کی ضرورت ہے۔ صرف اسی اقتباس سے ہی نہیں پوری کہانی جس طرح راوی سناتا ہے اس سے راوی کے اسماء سے جڑے جذبات پتہ چلتے ہیں لیکن عمر گزرنے کے بعد انسان کو ساتھی کی ضرورت ہوتی ہے جو اس کے غم کو ہلکا کرے اور اس کی کو دور کرے جسے تنہائی کہا جاتا ہے۔ ایسا ایک مرد کو بیوی کی صورت میں اور ایک عورت کو شوہر کی صورت میں ہی ممکن ہے۔ جیلہ ہاشمی اسی حقیقت کو دکھانا چاہتی ہیں۔

راوی کے پاس اس کا بھتیجا ہے جس کو وہ سونے کے ذرہ سے تشبیہ دیتا ہے جو اس کا اپنا ہے اور اسے امید ہے کہ وہ سب کی طرح اس کا ساتھ نہیں چھوڑ جائے گا:

”جب سارے سہارے چھوٹ گئے ہیں تو میں نے منے کا ہاتھ پکڑا ہے منے کے دل میں کوئی سایہ نہیں وہ مجھے ٹھکراتا نہیں اور چند برس بعد

اوروں کی طرح میرے دل کی راہ گزر پر اپنے قدموں کے نشان چھوڑ کر
کسی دوسرے راستے سے خوشی، زندگی اور پرائی کہانیوں کی طرف
لوٹ نہیں جائے گا۔ میں جو ابھی چالیس کی حدوں کو بھی نہیں چھو
پایا، میں ایک راہ گزر کیوں بن گیا ہوں؟“ ۶۷

مذکورہ بالا اقتباس میں راوی اپنے آپ کو یقین دلاتا ہے کہ مٹا اس کا ہے اور وہ کہیں نہیں جائے گا۔
وہ اس کا سہارا بنے گا۔ وہ اس کو راہ گزر نہیں سمجھے گا لیکن بغور مطالعہ کرنے سے نہ جانے کیوں راوی کے یقین میں
بے یقینی نظر آتی ہے اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے دل کو بہلا دے رہا ہے اور افسانے کے آخر میں راوی کے مایوسی
کے یہ جملے اس شک کو یقین میں بدل دیتے ہیں:

”اس راستے پر صرف ایک نشان ہے۔ اس سونے کے ذرے کی روشنی کا
نشان جو میں نے وقت کے دھارے کی ریت چھان کر نکالا ہے پر پھر بھی
وہ میرا نہیں، اور کچھ بھی اپنا نہیں، کچھ بھی نہیں، کچھ بھی
نہیں۔“ ۶۸

لیکن پھر بھی اس افسانہ کا ہیرو ”دو خط“ کی ہیروئن کے بہ نسبت پرسکون ہے کیوں کہ اس کے پاس اس کا
بھتیجا ہے جس کے چھن جانے کا خوف تو ہے لیکن اندرونی سطح پر کہیں نہ کہیں اس درد کا مداوا بھی ہے۔ اس لیے بعض
وقت راوی کے جملے ناامیدی کے ہوتے ہیں تو کہیں امید سے پُر بھی ہوتے ہیں۔

گوشہ بساط:

اس افسانہ کا راوی جس کا نام لسم اللہ ہے اپنے ننھیالی گاؤں کے سیدزادوں کے عروج و زوال کی داستان
سناتا ہے جس کے زوال کا سبب سید گھرانے کی ایک فرد عائشہ بی بی بنتی ہیں۔ عائشہ بچپن سے ہی فطرتاً ایک ایسی لڑکی
کی نمائندگی کرتی ہے جس کے اندر خلوص و مروت، انسانیت و ہمدردی اور رشتوں سے اپنائیت کا جذبہ ناپید ہے۔
بچپن ہی میں اپنی بڑی بہن کو ستاتی تھی اور ماں کا کہنا نہیں مانتی تھی۔ راوی عائشہ بی بی کی شخصیت پر تبصرہ کرتے ہوئے
کہتا ہے:

”عائشہ بی بی بھی میری ہم عمر ہی ہوں گی۔ مگر بلا کی شوخ اور
طرار تھیں۔ بی بی جی کہتیں عائشہ سر پر ڈوپٹہ رکھا کرتی تو وہ اتار کر

پھینک دیتیں، زمین پر لوٹ جاتیں، جب ذرا بڑی ہوئیں تو حویلی کی ریت کے عین خلاف بڑی بڑی کھلی چھتوں پر کدکڑے لگائیں اور بی بی جی کے پان دان سے پان چرا کر خوب کھاتیں۔ بڑی بہن جی جتنی حلیم الطبع اور غریب طبیعت تھیں۔ عائشہ اتنی ہی آفت تھیں۔ بی بی جی سے کہتیں ہمیں یہ قید خانہ اچھا نہیں لگتا ماں۔ چندو کی آوی تک جانے کی اجازت دے دیں۔ اپنا سبق دھیان لگا کر نہ پڑھتیں اور بڑی بہن جی کی کتابیں پھاڑ دیتیں۔ یونہی موج میں آکر ان کے دو ہتھڑ لگا دیتیں، چٹیا کھینچ کھینچ لیتیں۔“ ۶۹۔

جب کہ گھر کے بقیہ افراد عائشہ بی بی کے بالکل برعکس تھے۔ بقیہ افراد میں عائشہ بی بی کے والد سید صاحب، والدہ بی بی جی، بڑی بہن یعنی بہن اور بہنوئی مولوی صد ہوتے ہیں۔ چوں کہ سید صاحب اولادِ زرینہ سے محروم ہوتے ہیں اس لیے مولوی صد کو اپنی گدی کا وارث بناتے ہیں اور عائشہ بی بی کی شادی کر دیتے ہیں۔

راوی پورے گاؤں میں سیدوں سے ہی متاثر تھا کیوں کہ اس گھر کا ماحول صاف سھتر تھا اور مولوی صد قرآن کا درس دیا کرتے تھے جس کی وجہ سے لوگ آکر بیٹھتے اور درس سے مستفید ہوتے۔ اسی دورانِ راوی اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے یورپ چلا جاتا ہے۔ جب وہ واپس آتا ہے تو پوری بساط ہی پٹی ہوئی تھی۔ سیدوں کی حویلی میں گئے بندھے تھے اور مسجد ویران تھی۔ اس حقیقت سے آگاہی راوی کو اس وقت ہوتی ہے جب وہ پگڑیاں نکال کر نانا سے کہتا ہے کہ یہ دونوں پگڑیاں سید صاحب اور مولوی صد صاحب کے لیے لایا ہوں تبھی یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ یہ سب ایسا عائشہ بی بی کی وجہ سے ہوا ہے جنہوں نے بڑی بہن کو زہر دے کر مار دیا اور حویلی دلا اور ماما کو ۳۰۰ قلیل رقم کے عوض بیچ دی اور دلاور علی اس حویلی کے دالان میں اپنے کتوں کو باندھتا ہے۔ مادو جو کہ راوی کی نانی کی سہیلی تھی وہ پگڑیاں دیکھ کر اداس لہجہ میں کہتی ہے:

”اب کس کام کی یہ باتیں بیٹے۔ حویلی میں کتے باندھتے ہیں۔ عائشہ بی بی نے وہ حویلی دلاور علی کے پاس بیچ دی۔ مسجد کے کنوئیں میں سامان پھینک دیا، پیپل اجڑ گئے، اب کیا رکھا ہے وہاں؟“ ۷۰۔

دلا دلا علی اس گاؤں کا جاٹ تھا۔ عائشہ اب اپنی دوسری شادی اس سے کرنا چاہتی ہے تو راوی کے نانا دلا اور علی کے مشورہ مانگنے پر اس کو سمجھاتے ہیں کہ عائشہ بی بی تو سیدانی ہے خدا ان کو معاف کر دے گا لیکن تم نہیں بچو گے اور پھر دلا اور کے جانے کے بعد کہتے ہیں:

”خدا کرے اب عائشہ بی بی اپنے اس خیال سے باز آکر شہر لوٹ جائے اور سنب ٹھیک ہے پر گھر کی یہ بربادی کہ سیدزادی ایک جاٹ کے گھر آپڑے۔ نہیں دیکھی جاتی۔“ اے

سیدزادوں کے زوال، زوال کے اسباب اور عائشہ بی بی کے کارنامے سننے کے بعد راوی یہ سوچتا ہے:

”پروہ کون سی شئے ہے جو انسان کی مرضی بنا اسے ان طوفانوں کے حوالے کر دیتی ہے جو بدی کے بیج اپنے کندھوں پر اٹھائے پھرتے ہیں۔ بدی کیا ہے اور سیدانی کی بیٹی عائشہ جو دلا اور علی سے نکاح کرے حویلی کو پھر سے آباد کرنا چاہتی ہے کیوں ایسی ہے؟ آخر کیوں.... آخریوں....؟ حویلی آخر ویران کیوں ہو گئی ہے۔ میرے سامنے نانا کی پائنٹی پر پڑی سفید ریشم کی پگڑیوں پر بجھتی بتی کی روشنی میں کیڑے رینگ رہے تھے۔ زرد اور سیاہ سروں والے جو خون کے ساتھ پیدا ہوتے ہیں اور شاید بدلی کے کیڑے ہیں۔ پر یہ بھی کون جانے انہیں کس نے پیدا کیا ہے.... آخر کیوں.... آخر کیوں؟“ اے

مندرجہ بالا اقتباس کے تناظر میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ راوی کو تقدیر کے اس پہلو سے شکایت ہے جو بدی بن کر کسی شخصیت کا حصہ بن جاتے ہیں اور وہ شخص اپنے بُرے اعمال کے نتیجے میں زندگی کو سزا کے طور پر بھگتتا ہے۔

بدی کے کیڑے کو کس نے پیدا کیا اور کیوں پیدا کیا؟ اور عائشہ بی بی کیوں فطرتاً ایسی ہیں؟ یہ سارے سوالات راوی کی سوچ کو تقدیر کے سامنے شکایتی بنا کر کھڑا کر دیتے ہیں۔

جیلہ ہاشمی قدروں کے زوال کو ایک سید گھرانے کے پس منظر میں پیش کر کے قاری کے لیے اپنی مندرجہ بالا سوچ کو ہی سامنے لانا چاہتی ہیں۔

آگ کا روپ:

اس افسانے کا راوی چنن نام کی لڑکی کی کہانی سناتا ہے جس میں وہ خود مرکزی ہیرو کی حیثیت سے شامل ہے۔ چنن اس کی کوئی رشتہ دار نہیں تھی صرف اس کے ننھیالی گاؤں کی تھی۔ اس رشتہ سے چنن کا باپ اپنی بیوی کے مرنے کے بعد اس کو اور اس کے چھوٹے بھائی کو تارنگھ کو راوی کے گھر رہنے کے لیے چھوڑ جاتا ہے اس طرح وہ لوگ وہاں رہنے لگتے ہیں۔ جب وہ چنن آئی تھی تو بہت چھوٹی سی تھی۔ بچپن سے ہی وہ اور لڑکیوں سے مختلف تھی۔ وہ دوسرے بچوں کی طرح کھیل کود میں حصہ نہیں لیتی تھی صرف راوی کی ماں کے ساتھ لگی رہتی تھی:

”رات کو جب ساری حویلیوں کے لڑکے لڑکیاں باہر جا کر آنکھ مچولی یا دھوپ چھاؤں کھیلتے تو وہ اپنی ویران اور خالی شکل لیے عورتوں کے جھمگٹ میں ماں کے ساتھ ہی کھڑی رہتی۔ کبھی کبھار کوئی ہمسائی بات کرتے کرتے کہتی، ”بھئی تیج کورتو نے تو اس لڑکی کو اپنا سایہ بنا لیا ہے اس کو کہہ جا کر بچوں کے ساتھ کھیلے۔ اس کے سنگ کی لڑکیاں ہیں ان میں ملے، ہنسنے بولے“۔ ۳۷

اس طرح وقت بیتا گیا چنن بڑی ہو گئی اور راوی بھی بڑا ہو گیا۔ راوی تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے شہر میں رہنے لگتا ہے وہ چھٹیوں پر گھر آ جاتا ہے۔ ایک مرتبہ وہ جاڑے کی چھٹیوں میں جب گھر آتا ہے تو رات کے وقت وہ دالان میں سونے کی ضد کرتا ہے لیکن جب ٹھنڈ حد سے بڑھ جاتی ہے تو اس نے اندر جا کر سونا چاہا۔ اتفاقاً وہ اس کمرے میں پہنچ جاتا ہے جہاں چنن لیٹی تھی۔ وہیں چنن اور راوی کے مابین جنسی تعلق قائم ہو جاتا ہے لیکن اس حادثے کے بعد چنن کی صحت متاثر رہنے لگتی ہے اس لیے اس کو اس کے چاچا کے پاس کچھ دنوں کے لیے بھیج دیا جاتا ہے واپسی میں راستے میں چنن نہر میں کود کر جان دے دیتی ہے۔

اس افسانے میں چنن کی نفسیات کا کچھ اندازہ نہیں لگایا جاسکتا کہ کیوں وہ اپنے آپ کو راوی کے حوالے کر دیتی ہے؟

”مگر سب سے حیران کرنے والی بات یہ تھی کہ اس نے اپنے آپ کو یوں میرے سپرد کر دیا تھا“۔ ۳۸

کیا وہ راوی سے محبت کرتی تھی؟ اگر وہ محبت کرتی تھی تو وہ جان کیوں دے دیتی ہے؟ اس افسانے میں ایسی کوئی وجہ نظر نہیں آتی جس کے سبب وہ اپنی جان دیدے سوائے ایک وجہ کے شاید کہ اس کو اپنے کیے پر پچھتاوا ہو رہا ہو کیوں کہ حادثہ کے بعد اس کی صحت متاثر رہنے لگتی ہے:

”چنن کو اس کے بعد میں نے مسکراتے بھی نہیں دیکھا۔ وہ کام کرتے ہوئے جیسے سپنے میں چل رہی ہو۔ مجھے ہوا پر تیرتی ہوئی لگتی۔ روز بروز اس کا وجود جیسے کم ہو رہا ہو“۔ ۵۷

لیکن یہ بھی یقین کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا۔ شاید جیلہ ہاشمی اس کی نفسیات واضح ہی نہیں کرنا چاہتیں اور یہ بتانا چاہتی ہیں کہ ہر انسان دوسرے انسان کے لیے اندھیرا ہے کوئی بھی انسان دوسرے انسان کو سمجھ نہیں سکتا:

”ہر انسان دوسرے کے لیے ایک اندھیرا ہے“۔ ۶۷

خودکشی کرنے سے پہلے وہ راوی سے بات کرتی ہے۔ ان باتوں سے شاید چنن کی کچھ گتھی سلجھتی لیکن راوی کو وہ باتیں بھی یاد نہیں آتیں:

”میں دماغ پر زور دیتا ہوں پر کچھ یاد نہیں پڑتا کہ میں نے اور چنن نے تب کیا باتیں کی تھیں“۔ ۷۷

اس لیے قاری کو یہاں یہ بات کھٹکتی ہے کہ راوی کو اس کی باتیں نہ یاد آنے کا کیا سبب ہے؟ یہاں ایک بات اور کھٹکتی ہے کہ چنن نہر میں کپڑے اتار کر عریاں کودی تھی لیکن جب اس کی لاش ملی تو اس کے تن پر کپڑے تھے:

”کئی دنوں بعد جہاں نہریں ملتی ہیں ایک ڈھانچہ ملا۔ مگر اس پر کپڑے تھے“۔ ۸۷

ان دونوں سوالوں کی وجہ کیا ہو سکتی ہے۔ راوی کو صرف اتنا یاد رہتا ہے:

”مگر اتنا یاد ہے چنن باتیں کرتے کرتے چیخ پڑی تھی۔ مجھے لگا جیسے اس کے آنسوؤں کا رنگ ان کترنوں جیسا ہے جن کو وہ جانے کیوں اکٹھا کرتی رہتی تھی۔ شاید اسے مجھ سے محبت تھی۔ شاید ان

آنسوؤں میں خون تھا۔ پھر ایک دم وہ اٹھی اور کہنے لگی ”مجھے گرمی لگتی ہے میں نہالوں اور اس سے پہلے کہ میں اٹھتا وہ بھاگ کر کھیتوں کی منڈیریں پھلانگتی ہوئی نہر کے کنارے تھی۔ میں نے کہا چنن میں آتا ہوں۔ صبر کرو۔ اس نے کپڑے اتارتے ہوئے ہاتھ ہلایا اور نہر میں کود گئی۔“ ۹۔

مذکورہ بالا تفصیل کے ذریعے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ راوی نے خود اس کی جان لی ہو۔ اگر یہی ہے تو واقعی۔ ”ہر انسان دوسرے کے لیے ایک اندھیرا ہے۔“

افسانہ نگار کا مرکزی نقطہ بھی یہی ہے جس کو انھوں نے چنن اور مرکزی ہیرو یعنی راوی دونوں کی نفسیات کے آگے سوالیہ نشان قائم کر کے پیش کیا ہے۔

جیلہ ہاشمی کی یہ خوبی ہے کہ کسی حادثہ کے اسباب اور ماجرا کے ارتقاء کے لیے جزئیات کو ساتھ لے کر چلتی ہیں۔ جیسے چنن کبھی بچوں کے ساتھ نہیں رہتی تھی۔ راوی کی ماں کے ساتھ لگے رہنے کی وجہ سے دوسری عورتوں کے قہے سنتی رہتی تھی۔ ایک جگہ راوی کی ماں کہتی ہے:

”نہیں بہن یہ تو بس کمل ہے۔ ماں کا بہت دکھ کرتی ہے۔ ہماری باتیں کیا سمجھے گی۔ تم قصہ پورا کرو۔“ ۱۰۔

اس سے ایسا لگتا ہے کہ دوسری باتوں کے علاوہ عورتیں جنسی موضوعات پر بھی گفتگو کرتی رہتی ہوں گی اس لیے چنن کی شخصیت کے معمار میں یہ گفتگو بھی شامل رہی ہوں گی۔ ادھر راوی بھی ناولوں کا مطالعہ کرتا تھا اور فلمیں بھی دیکھتا تھا اس لیے راوی کو چنن کسی بانیسکوپ کی ہیروئن لگتی تھی۔ چنانچہ راوی کے بارے میں بھی وہی باتیں کہی جاسکتی ہیں جو چنن کے لیے کہی گئی ہیں۔ یہ افسانہ بھی موضوع کے لحاظ سے اہم ہے۔ پیش کش گذشتہ افسانوں ہی کی طرح ہے۔

طوطا کہانی:

یہ افسانہ موضوع کے اعتبار سے دوسرے افسانوں سے منفرد ہے اور پیش کش کے لحاظ سے منطقی ہے۔ یہ ایک واسے کی کہانی ہے۔ اس افسانہ کا راوی جس کا نام مرلی ہے، نئے خیالات کا مالک اور تعقل پرستی کی دنیا میں

رہنے والا شخص ہے جو اصولوں کا پکا اور سچائی پر یقین رکھنے والا ہے۔ وہ اوہام کو بالکل نہیں مانتا۔

اوہام ان مفروضات کو کہتے ہیں جن پر پرانے خیالات کے مالک اور گاؤں کے رہنے والے بزرگ یقین رکھتے ہیں اور سچائی پر یقین رکھنے کے بجائے اپنے یقین کو سچ سمجھتے ہیں۔ انھیں مفروضات میں سے یہ بھی ہے کہ طوطے کو منحوس پرندہ سمجھا جاتا ہے۔ مرلی کی ماں کا شمار انھیں لوگوں میں سے تھا چنانچہ وہ طوطے کو منحوس پرندہ مانتی ہے۔ ایک جگہ راوی طوطے کے متعلق اپنی ماں کی رائے کے بارے میں ذکر کرتا ہے:

”تمہیں پتہ نہیں میری ماں پوجا پاٹ میں لگی رہنے والی، شگن لینے والی اور نحوستوں میں یقین رکھنے والی عورت تھی۔ وہ روز تلسی کو پانی دیتی۔ چیونٹیوں کے لیے جگہ جگہ دانہ ڈالتی پھرتی۔ چڑیوں اور کوؤں کی روٹی کا خیال رکھتی۔ مگر طوطے کا نام سننا بھی گوارا نہیں کرتی تھی۔ کہتی تھی یہ بڑا منحوس پرندہ ہے۔ بہت بے وفا ہے۔ ایک بار اُڑ جائے تو پلٹ کر نہیں آتا۔ جس گھر میں ہو وہاں ہارتی دیوی قدم نہیں دھرتی“۔ ۱۱

ہارتی دیوی اولاد کی دیوی مانی جاتی ہے۔ مرلی کی ماں کا ماننا تھا کہ جہاں طوطا ہوتا ہے وہاں ہارتی دیوی قدم نہیں رکھتی۔ ایسا سچ بھی ہو جاتا ہے۔ راوی کے نوزائیدہ بچہ کی موت ہو جاتی ہے۔

اگر کسی چیز کی نحوست سے کوئی عزیز متاثر ہوتا ہے یا خود پریشانی ہے تو کوئی شخص کتنا ہی تعقل پرست کیوں نہ ہو وہ اپنے یقین میں تذبذب کا شکار ہو جاتا ہے۔ اسی طرح اس افسانے میں اپنے بچے کی موت کی وجہ سے، راوی کا یقین بھی متزلزل ہو جاتا ہے۔ طوطا نحوست کا پرندہ ہے، یہ راوی نہیں مانتا لیکن اس کی ماں مانتی ہے اس لیے وہ اس سے چھپ کر طوطا پالتا ہے وہ سوچتا ہے کہ:

”کیا یہ ماں کا وہم تھا کہ طوطے بے وفا اور منحوس ہوتے ہیں۔ ایک بار اُڑ جائیں تو لوٹ کر نہیں آتے“۔ ۱۲

کہانی کی ابتدا میں بھی مرلی اپنے اسی تذبذب کی کیفیت کو بیان کرتا ہے:

”تم کہتے ہو میں وہمی ہوں، مگر میں بھگوان کی سوگند اٹھا کر کہتا

ہوں یہ سب میرا واہمہ نہ تھا۔ بہت دنوں بعد جب میں گاؤں سے لوٹا ہوں تو اپریل پر طوطے یوں لٹکے ہوئے تھے اور چیخ رہے تھے۔ جیسے کبھی میرا سواگت کرنے کے لیے پنجرے میں بند طوطے چھیختے تھے۔ مگر یہ خوشی کی سیٹیاں اور چہکار نہ تھیں۔ یہ وہ صدائیں نہ تھیں۔ پنجرہ خالی تھا۔ بالکل خالی۔ میں نے دونوں پٹ کھلوائے۔ وہ سب آوازیں نکالیں جو میں انہیں بلانے کے لیے نکالتا تھا۔ پر اندر لگائے ہوئے درخت کی ٹہنیاں سونی پڑی تھیں۔ اور وہ گھونسلے خالی تھے۔ ویران جیسے شمشان ہو۔

تم اگر کہتے ہو۔ یہ محض اتفاق تھا۔ چیزوں کی نحوست کوئی شے نہیں ہو سکتی ہے؟ کون جانتا ہے بھائی اتفاق بھی کیا شے ہے! ویسے طوطے مجھے شروع ہی سے پسند ہیں۔“ ۸۳۔

مندرجہ بالا اقتباس میں انھیں طوطوں کا ذکر راوی کرتا ہے جو وہ اور اس کی بیوی مالتی شہر میں ماں سے چھپ کر پالتے ہیں۔ جب مالتی امید سے ہوتی ہے تو وہ گاؤں اپنی ساس کے پاس چل جاتی ہے اور ادھر ایک ایک کر کے پالے ہوئے طوطے مرتے جاتے ہیں اور صرف ایک جوڑا بچا ہوا ہوتا ہے لیکن جب مالتی اپنے بچے کی موت کے بعد گاؤں سے واپس آتی ہے تو وہ جوڑا بھی مرا ہوا ملتا ہے۔

مندرجہ بالا اقتباس کے آخری جملے میں یہ بتایا گیا ہے کہ طوطے راوی کو شروع سے ہی پسند ہیں۔ اس کی خاص وجہ ہے۔ راوی کے ایک رشتے کی دادی تھیں جنہیں وہ موسیٰ ماں کہا کرتا تھا۔ موسیٰ ماں جب بھی راوی کے گھر آتیں اسے طوطے کی کہانی سناتیں جس میں طوطا بھٹکے ہوئے راجا اور راجکماری کو اس کی منزل کا پتہ بتاتے تھے لیکن موسیٰ ماں کی آخری کہانی میں کوئی راجا اور راجکماری نہیں ہوتا۔ اس میں بھوک، سردی اور ہر طرف اداسی اور ویرانی تھی۔ اس میں طوطے پچھلی کہانیوں کی طرح راہ دکھانے کے بجائے مر جاتے ہیں۔

یہ کہانیاں ننھے معصوم کے شعور اور لاشعور میں اس طرح پیوست ہو گئیں کہ وہ اپنے طور پر ایک تخیل کی دنیا آباد کرتا تھا جس میں راہ دکھانے والے طوطے کو ڈھونڈتا۔ اس طرح اس کو طوطوں سے جنون کی حد تک لگاؤ ہو گیا۔ وہ طوطوں سے اپنے لگاؤ کے بارے میں اس طرح اظہار خیال کرتا ہے:

”اس رات کے بعد سے مجھے موسیٰ ماں نے کبھی کہانی نہیں سنائی۔ اور میں نے اپنے طور پر طوطوں کو کھوجنے اور انہیں درخت پر اسی جگہ بٹھانے کے بہت جتن کیے اور یوں مجھے ان سے جنون کی حد تک لگاؤ ہو گیا۔ اور میں سپنوں میں بھی دیکھتا کہ ہرے، نیلے، پیلے طوطے ڈال ڈال پھدک رہے ہیں اور آدمیوں کی طرح باتیں کرتے ہیں۔ خود میرے دکھ سکھ میں شریک ہیں۔

اسکول میں پڑھتے جماعت میں اگر مجھے کسی پرندے کی تصویر بنانے کے لیے کہا جاتا تو میں طوطے کی تصویر بناتا۔ بڑا ہو کر کالج میں بھی میرا یہ جنون کم نہ ہوا“ ۸۴۔

اس افسانہ میں ایک جگہ شادی کے بارے میں بڑے مزاحیہ طریقے سے لیکن معنی خیز انداز میں پیش کیا گیا ہے:

”بیابا بھی عجیب بندھن ہے۔ محبت کی شادی میں بات دوسری ہے۔ آدمی ایک دوسرے کے متعلق پہلے سے بہت کچھ جان چکا ہوتا ہے گو یہ بھی کافی نہیں ہوتا۔ مگر جو ڈر میں نے محسوس کیا وہ کچھ یوں تھا۔ جیسے اندھیرے کمرے میں دھکیل دیا گیا ہوں۔ اور ٹٹول کر چیزوں اور جذبات، احساسات اور خیالات کے ٹھکانے تلاش کرتا میں۔ یہ کھوج جس میں دوسرے کو ٹھیس لگنے کا بھی ڈر ہوتا ہے۔ بھگوان نے یہ بیابا کا بندھن بھی جانے کیا سوچ کر انسانوں پر ٹھونسنا تھا؟“ ۸۵۔

اس افسانے میں راوی کا طوطے سے لگاؤ کی وجہ اور اس کا پالنا اور پھروہم کے سلسلے میں اس کے نظریات میں تبدیلی جو بظاہر تذبذب کی صورت میں پیش کیا گیا ہے، بڑے منطقی انداز سے پیش کرنا ہی اس افسانے کی خوبی ہے۔

”آپ بیتی جگ بیتی“ جیلہ ہاشمی کی افسانہ نگاری کی پیش رفت ہے اس مجموعے میں ان کی ابتدائی کہانیاں موجود ہیں۔ سید کامل قادری کے انٹرویو میں جیلہ ہاشمی کہتی ہیں:

”لیل و نہار میں ایک کہانی ”دو خط“ شائع ہوئی (۱۹۵۷ء) یہ پہلی

کہانی تھی، جسے لوگوں نے پڑھا اور دیکھا ہوگا۔ ۱۹۵۸ء میں ”لیل و نہار“ ہی میں ”آپ بیتی جگ بیتی“ شائع ہوئی اور پھر ”سونے کا ذرہ“، ”پرانے گیت“ وغیرہ۔ ۱۹۵۸ء میں ایک ناول ”آتش رفتہ“ لکھا اور غالباً اسی سال میں میری ایک کہانی ”بن باس“ ادب لطیف میں شائع ہوئی۔ ۸۶۔

”دو خط“، ”آپ بیتی جگ بیتی“، ”سونے کا ذرہ“، ”پرانے گیت“ اور ”بن باس“ اس مجموعے میں شامل ہیں۔ اس افسانوی مجموعے میں پنجابی ماحول اور پنجابی لب و لہجہ بطور خاص سرایت کرتا نظر آتا ہے۔ اس کے چند افسانوں کی طوالت ناولت کا پتہ دیتے ہیں۔ ساتھ ہی ذیلی سطح پر وقت کو بھی موضوع بنایا گیا ہے اور ”دو خط“ اور ”سونے کا ذرہ“ میں وقت کو نمایاں طور پر موضوع بنایا گیا ہے۔ اس مجموعے میں انھوں نے خیالات کے بہاؤ کو بھی پیش کیا ہے لیکن انھوں نے افسانہ نگاری کے موجودہ اجزائے ترکیبی کے روایتی حدود کو توڑا نہیں ہے۔ چنانچہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ افسانوں کو بیانیہ انداز میں پیش کیا گیا ہے اور کردار نگاری بھی کافی کامیاب ہے۔ تقریباً ہر کہانی کے آخر میں راوی کا تبصرہ اور خودکلامی موضوع کی تہہ تک پہنچنے میں معاون ہوتے ہیں اور افسانے کی معنویت کو اجاگر کرتے ہیں۔ افسانوں کے اختتام میں سارے کردار کسی نہ کسی کرب میں مبتلا ہیں اور تنہائی ان کا مقدر ہے۔

اس مجموعے کی ایک اور خاص بات ہے۔ اس میں تقسیم ہند کے موضوع پر لکھے گئے دو افسانے موجود ہیں۔ ”اس پار اس پار“ اور دوسرے ”بن باس“ اور ”بن باس“ کا موضوع ایک انفرادی حیثیت رکھتا ہے اور امریتا پریم کے ناول ”بنجر“ کی یاد دلاتا ہے۔

تشبیہات کافی انوکھی اور دلچسپ استعمال کی گئی ہیں شاعرانہ اسلوب کی وجہ سے منظر کشی خوب کی گئی ہے جو صورت حال کے موافق ہے۔

اپنا اپنا جہنم

☆ زہر کارنگ

☆ لہو رنگ

☆ شب تار کارنگ

اپنا اپنا جہنم

یہ تین افسانوں کا مجموعہ ہے۔ جس کے پہلے ایڈیشن پر سن طباعت درج نہیں ہے اور دوسرا ایڈیشن ۱۹۸۳ء میں شائع ہوا۔ ۸۷۔ جس کی کہانیاں ضخامت کے اعتبار سے افسانے کی حدود کو پار کرتی ہوئی ناولٹ کے دائرے میں آگئیں ہیں۔ اس مجموعے کے سرورق پر اس کی کوئی وضاحت نہیں کی گئی ہے آیا یہ مجموعہ ناولٹ کا مجموعہ ہے یا پھر افسانوں کا۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ اس کو بعض اہل قلم ناولٹ اور بعض اس کو افسانے کے زمرے میں رکھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ڈاکٹر میاں مشتاق احمد اپنے مضمون میں اس مجموعے کو ناولٹ کا مجموعہ کہتے ہیں:

”ان کے ناولٹوں میں ”چراغِ لالہ“، ”داغِ فراق“، ”آتشِ رفتہ“، ”روہی“، تین ناولٹوں کا مجموعہ ”اپنا اپنا جہنم“ کے ناولٹ شہری تہذیب کی نفسا نفسی کی کیفیات اور روحانی تشنگی کو ظاہر کرتے ہیں۔“ ۸۸۔

اور وہیں وزیر آغا لہورنگ کے بارے میں یہ کہتے ہیں:

”اردو کے معركة الآرا افسانوں میں اب جمیلہ ہاشمی کا لہورنگ بھی شامل ہے۔“ ۸۹۔

اس جملے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وزیر آغا ان افسانوں کو افسانے کے زمرے میں رکھتے ہیں۔ بہر حال اس بحث سے قطع نظر، چونکہ ان افسانوں میں زندگی کے کسی ایک پہلو کی پیش کش پر تمام تر توجہ صرف کی گئی ہے جو کہ افسانے کی بنیادی خصوصیات میں شامل ہے اور ضخامت کے اعتبار سے ہم اس پر طویل افسانے کے لحاظ سے گفتگو کریں گے۔

اس مجموعے میں شامل تینوں افسانوں کے سلسلے میں ایک انٹرویو میں ”سید کامل قادری“ کے اس سوال پر کہ ”ان دنوں کیا لکھ رہی ہیں؟“ کے جواب میں جمیلہ ہاشمی فرماتی ہیں:

۱۔ زہر کارنگ ڈھلتی عمر کی عورت کا مرقع

۲۔ لہو کارنگ ایک ایسی عورت جس کی خواہش یہ ہے کہ ہر مرد اس پر فریفتہ ہو جائے

۳۔ دہلی دہلی سی آگ کولڈ ویمن کا مرقع۔ ۹۰۔

غالباً یہاں پر کتابت کی غلطی ہو گئی ہے اور ”زہر کارنگ“، ”لہو کارنگ“ دونوں کے موضوعات الٹ پھیر سے شائع ہو گئے ہیں جب کہ ہونا یوں چاہئے:

۱۔ زہر کارنگ ایک ایسی عورت جس کی خواہش یہ ہے کہ ہر مرد اس پر فریفتہ ہو جائے

۲۔ لہو رنگ ڈھلتی عمر کی عورت کا مرقع

اور ”دبی دبی سی آگ“ شاید شب تار کارنگ“ کا پہلا نام ہو۔ اس مجموعے کے بارے میں عذرا مسعود رقم طراز ہیں:

”میں نے ”اپنا اپنا جہنم“ میں ان کے جہنم کو سوچ کے تین رنگوں میں ابھرتے دیکھا ہے“ ۹۱

زہر کارنگ:

اس مجموعے کا پہلا افسانہ ”زہر کارنگ“ رسالہ نقوش لاہور کے جولائی ۱۹۷۰ء کے شمارے میں شائع ہوا۔ ۹۲ اس کی کہانی حقیقت پر مبنی ہے۔ جیلہ ہاشمی اپنے انٹرویو میں کہتی ہیں:

”زہر کا رنگ“ سو فیصدی سچی ہے، اور اس کے کردار بھی میرے دیکھے بھالے ہوئے ہیں لیکن میں نے کہانی کے ہیرو کا نام گوتم اور ہیروئن کا نام مایا رکھ دیا ہے۔ لوگ اسے پڑھ کر سوچتے ہیں کہ شاید یہ ہندوستان کی کہانی ہے لیکن ایسا نہیں ہے۔ یہ کہانیاں یہیں کی ہیں۔ اسی معاشرے کی“ ۹۳

اس افسانے کا محور پاکستان کا شہر کراچی ہے۔ منوہر اس افسانہ کا راوی ہے جو مایا نامی ایک ایسی عورت کی کہانی سناتا ہے جو جنسی الجھنوں کا شکار ہے اور رشتے میں اس کی دور کی چاچی بھی ہے۔ مایا کو اس کا شوہر ڈاکٹر گوتم انجانے میں ڈھیل دیتا ہے جس کی وجہ سے وہ بے راہ رو ہو جاتی ہے اور اپنی جنسی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے منوہر، گردھاری اور پھر قدیر کا استعمال کرتی ہے۔ جب منوہر کو مایا کے دوسروں سے تعلقات کی خبر ہوتی ہے تو اس کی محبت نفرت میں تبدیل جاتی ہے اور وہ اسے برا بھلا کہہ کر واپس امریکہ چلا جاتا ہے اور پھر کچھ وقت گزرنے کے بعد یہ پتہ چلتا ہے کہ مایا نیم پاگل ہو گئی ہے۔

جیلہ ہاشمی اپنے خاص انداز میں منوہر کے ساتھ آگے پیش آنے والے واقعات کی خبر خواب کی صورت میں پیش کرتی ہیں۔ منوہر جس کا کہنا تھا کہ وہ خواب کبھی نہیں دیکھتا۔ کراچی پہنچنے پر پہلے ہی دن جب وہ آرام کی غرض سے لیٹتا ہے تو وہ خواب دیکھتا ہے کہ ایک سات رنگوں والا پرندہ جس کے منہ میں کوئی پھل ہے وہ اس کے سر کے قریب اڑتا ہے اور کبھی بیٹھ جاتا ہے اور اس کے پروں سے ایک میٹھی باس نکلتی ہے جو منوہر کو مدہوش کرتی ہے اور پھر وہ پرندہ ایک ایسی ڈالی پر بیٹھ جاتا ہے جس پر نہ پتے ہیں، نہ پھل ہیں اور نہ پھول۔ اور پھر اسے ماتم کرنے کی آوازیں کہیں سے آتی ہوئی سنائی دیتی ہیں جس کو سن کر بولنے کی کوشش میں پرندہ کے منہ سے پھل گر جاتا ہے اور وہ پھل جب منوہر اٹھا کر دیکھتا ہے تو وہ نقلی اور کھوکھلا ہوتا ہے یہ دیکھ کر منوہر اور پرندہ دونوں کی آنکھوں میں آنسو آ جاتے ہیں۔

اس خواب کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ پرندہ منوہر کی شخصیت کی علامت ہے جس کی شخصیت کی تعمیر امنگوں سے بھری اور پاکیزہ جذبات سے مل کر بنی ہے اور نگلی ڈالی مایا کی علامت ہے اور جس خوشبو کو وہ اپنی رنگوں میں سرایت کرتا ہوا محسوس کرتا ہے وہ جنسی لہر ہے جو آگے چل کر آہ و فغاں میں تبدیل ہو جاتی ہے وہ اس کے ضمیر کی پکار ہے اور نقلی پھل اس کے کردار کا ایک پہلو ہے جو غلطیاں کرنے کے بعد بے جان ہو گیا ہے۔ یعنی اس کی مکمل شخصیت کے کسی عضو کی علامت ہے جو گر کر ٹوٹ جاتا ہے یعنی معدوم ہو جاتا ہے۔

جیلہ ہاشمی نے مایا کی شخصیت کی پیچیدگی کو بذریعہ تحلیل نفسی تلاش کیا ہے اور ان اجزائے ترکیبی کو پیش کیا ہے جو اس کی بے راہ روی کے سبب بنے۔ مایا ایک ایسے گھر سے تعلق رکھتی ہے جہاں اس کی دو بہنیں پہلے ہی سے اپنی ناکام شادی کی وجہ سے بیٹھی ہیں اور طعنے سنتی ہیں۔ ان کا انجام دیکھ کر مایا نے خود سے وعدہ کیا تھا کہ چاہے اس کی شادی کیسی بھی ہو وہ اس کو نبھائے گی۔ اس کی شادی اپنے سے ۲۰ سال بڑے ڈاکٹر گوتم سے ہو جاتی ہے جو اس کا ہر طرح سے خیال رکھتا ہے، اور خاص طور سے مادی اشیاء کے ذریعے، لیکن وہ اپنی بھرپور توجہ اور محبت مایا کو نہیں دے پاتا جو مایا کے لیے ضروری تھا۔ ایک بار گوتم مایا سے کہتا ہے:

”مایا میں باتیں نہیں کر سکتا۔ مجھے اس رات کا تو جادو کیا بڑے سے بڑا

خطرہ بھی اب نہیں جگا سکتا۔ اگر تم کو نیند نہیں آرہی اور تم باتیں کرنا

چاہتی ہو تو جاؤ منوہر سے باتیں کرو۔ جاؤ اچھے بچوں کی طرح باہر

کھیلو“ ۹۴

ایک شام جب ڈاکٹر گوتم اپنی خواہش کا اظہار کرتا ہے کہ ”دل کرتا ہے سمندر کے کنارے گھر بنا کر مایا کے ارپن کروں“ تو مایا کہتی ہے:

”اگر تم ایسی باتیں نہ بھی کرو تو کیا ہے؟“ ۹۵

اس پر گوتم کہتا ہے کہ:

”مایا کم از کم تم اس عمر میں تو مجھے جھوٹا اور فریبی نہ

سمجھو“ ۹۶

پھر مایا کہتی ہے:

”تم غلط سمجھے ہو نہ میں تمہیں جھوٹا کہتی ہوں، اور نہ فریبی،

مجھے معلوم ہے سوچنے کی حد تک تم مجھے دروپدی اور اپنے کو

بہیم سمجھتے ہو۔ سورگ کے سب سے بڑھیا اور خوشبودار پھول تم

میرے بالوں میں سجانا چاہتے ہو۔ مگر بہیم کی طرح تم اس پھول کو

لانے کے لیے نرک اور سورگ کے فاصلے نہیں ناپنا چاہتے تمہارے خیال

بہت بڑھیا اور تمہارا جوش صرف سوچ تک ہی رہتا ہے“ ۹۷

یہ سارے اسباب مل کر مایا کی شخصیت کی تعمیر کرتے ہیں۔ نتیجتاً احساس کمتری اس کو ایسے موڑ پر لے آتی ہے

جہاں وہ اپنے آپ کو دروپدی سمجھنے لگتی ہے جو سب کے لیے بنی ہے۔ اس کا مزاج اس طرح کا بن جاتا ہے کہ اس کی

عمر جب ڈھلنے لگتی ہے تو وہ اپنی جوانی کو الوداع اور بڑھاپے کو خوش آمدید کہنے سے ڈرتی ہے اور آخر کار اس کو دیوانگی

کے دورے پڑنے لگتے ہیں۔

منوہر اس کہانی کا راوی ہے اور ایک طرح سے دیکھا جائے تو وہ ہیرو ہے۔ وہ کہانی میں جس طرح

’گوتم‘ کی جگہ لے لیتا ہے اسی طرح اگر کہا جائے کہ اس کہانی کا ہیرو ویسے تو گوتم ہے لیکن پڑھنے کے بعد افسانہ یہ تاثر

دیتا ہے کہ منوہر ہی ہیرو ہے۔ اس افسانے کی خاصیت یہ ہے کہ مصنفہ نے مایا کی شخصیت کو سمجھنے کے لیے ڈاکٹروں کا

انتخاب کیا ہے۔ راوی ڈاکٹر، مایا کا شوہر ڈاکٹر اور امریکہ میں جس شخص سے منوہر کو مایا کی ذہنی بیماری کا پتہ چلتا ہے وہ

بھی ڈاکٹر۔ اس طرح تحلیل نفسی کا عمل پورے افسانے میں جاری و ساری ہے۔

ڈاکٹر گوتم کہتا ہے:

”بھتیجے یہ راویتی عورت نہیں کہ تم اسے رشتے سے جوڑ سکو۔ مایا صرف اور محض عورت ہے۔ میری بیوی کم اور عورت زیادہ ہے۔ یہ صرف مایا ہے سمجھے“۔ ۹۸

اور ڈاکٹر گوپال کہتا ہے:

”کئی عورتیں بڑھاپے کا مقابلہ نہیں کر سکتیں۔ وہ سدا جوان رہنا چاہتی ہیں۔ میرا خیال ہے جوانی میں مایا ذرا خوش باش عورت ہوگی“۔ ۹۹

آخر میں منو ہر سوچتا ہے کہ مایا کی اس حالت کا وہ خود ذمہ دار ہے یا پھر گوتم یا پھر ڈاکٹر گوپال صحیح کہتے ہیں کہ وہ ایک خوش باش عورت رہی ہوگی اس لیے وہ اپنے بڑھاپے کو قبول نہیں کر پارہی ہے۔

اس افسانے میں منو ہر کے اندرونی جذبات کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ منو ہر خود یہ کہانی سناتا ہے اس لیے وہ اپنے دلی کیفیات کو بھرپور طریقے سے پیش کرتا ہے۔ مایا کے ساتھ ملوث ہونے کے بعد اسے اپنے آپ سے گھن آتی ہے۔ وہ اپنے وجود سے کراہیت کے باعث ماں کو مرتے وقت بھی ہاتھ نہیں لگاتا اور اپنی چھوٹی بہن کو گود میں نہیں لیتا ہے۔

بہت سے واقعات جلیلہ ہاشمی نے دھندلے دھندلے پیش کیے ہیں۔ جیسے گوتم کو، منو ہر اور مایا کے تعلقات کے بارے میں پتہ ہے کہ نہیں۔ یا پھر منو ہر سے اس کی ماں کہتی ہے:

”چوری کا پھل پہلے تو میٹھا لگتا ہے جب اس کا رس رگوں میں اترتا ہے۔ تو جی کو افسوس ہوتا ہے“۔ ۱۰۰

اس سے بھی دھندلا ہی اشارہ ملتا ہے کہ کیا اس کی ماں کو منو ہر کی اصلیت کے بارے میں پتہ تھا؟ اس کہانی کی پیش کش خوبصورت اور بیانیہ ہے۔

لہورنگ:

یہ افسانہ رسالہ ”نیا دور“ کراچی کے شمارے ۵۹-۶۰ میں شائع ہوا۔ ۱۰۱۔ اس افسانے میں ۱۹۴۷ء کے بعد پاکستان میں طلباء کی سرگرمیوں کے توسط سے نئی نسل کی بے چینی و اضطراب کو پیش کیا گیا ہے اور سیاست دان اپنے فائدے کے طور پر ان کا استعمال بہ خوبی کر رہے ہیں۔ اس صورت حال کے پس منظر میں ایک ڈھلتی عمر کی عورت کا مرقع پیش کیا گیا ہے۔

ایک گھرانے کے ذریعے ہم اس پوری صورت حال کا نظارہ کرتے ہیں۔ شیم داس اپنے بچوں راگھو، کدم اور اپنے بوڑھے والد کے ساتھ اپنے گھر میں رہتا ہے۔ تارا جو اس افسانے کا مرکزی کردار ہے وہ شیم داس کی سالی ہے اپنی بہن روپا کی موت کے بعد انھیں کے ساتھ رہتی ہے۔ غیر شادی شدہ ہے اور گھر کے نظام کو اچھے طریقے سے سنبھالے ہوئے ہے۔ کدم اور راگھو بہت چھوٹے تھے جب ان کی ماں کا انتقال ہوا تھا۔ اس لیے وہ تارا کو اپنا سب کچھ مانتے ہیں اور اس کی بے حد عزت کرتے ہیں۔ گھرانہ خوشحال دکھایا گیا ہے۔ راگھو یونیورسٹی میں پڑھتا ہے۔ یونین کالیڈر بھی ہے اور کالج کی سیاسی سرگرمیوں میں اپنے دوست اوی ناش کے کہنے پر اس کا بھرپور ساتھ دیتا ہے۔ شیم داس اور تارا اس کو روکتے ہیں لیکن وہ نہیں مانتا۔ بالآخر پولس کی گولیوں کا شکار ہو جاتا ہے۔ تارا ایک مہلا کالج میں لکچرر ہے۔ اساتذہ تنظیم کی سکریٹری ہے وہیں اس کی ملاقات کیدار صاحب سے ہوتی ہے جو اسی یونین کا وائس پریسیڈنٹ ہے۔

اس طرح اس افسانے میں تارا اور راگھو مرکزی کردار کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ تارا مخلص، باشعور اور ڈھلتی عمر کی عورت ہے۔ راگھو کی پر اسرار سرگرمیاں اور گھر دیر سے آنے کے سبب سبھی پریشان رہتے ہیں۔ شیم داس اور تارا اس کو بہت سمجھاتے ہیں۔ لیکن اس میں نئی عمر کا جوش ہے۔ وہ نہیں مانتا۔ شیم داس تارا سے کہتا ہے:

”تارا تم راگھو کو سمجھاؤ، یونیورسٹی میں جو ہنگامہ ہونے والا ہے

اس میں حصہ نہ لے۔ اوی ناش اچھی شہرت کا لڑکا نہیں ہے اور وہ

یونین کا صدر ہے“۔ ۱۰۲

تارا جواب دیتی ہے:

”کاکا! جس طرح آپ ہوا کو چلنے سے نہیں روک سکتے اسی طرح سے

آج کل کے بچوں کو اس کام سے نہیں روکا جا سکتا جس کا انہیں
جنون ہو۔ مجھے بھی معلوم ہے مگر میں آپ کی طرح بے بس ہوں۔ وہ
کسی کی بات سننے تو۔۔۔۔۔ ۱۰۳۔

شیام داس کہتا ہے:

”ہمارے وقتوں میں تو پڑھنے والوں کو پڑھنے اور امتحانوں سے ہی
فرصت نہیں ہوا کرتی تھی..... تعجب ہے آج کل کسی کو پڑھنے کی
فرصت نہیں عجیب ہے۔“ ۱۰۴۔

مندرجہ بالا اقتباسات سے اس افسانے کے مرکزی موضوع پر روشنی پڑتی ہے۔

اس طرح راگھو اور نہ جانے کتنے طلباء اس سیاست کا شکار ہوتے ہیں اور اپنی جانیں گنوا دیتے ہیں۔
اس پورے منظر کو جیلہ ہاشمی بہت تفصیل سے پیش کرتی ہیں۔ ادھر تارا سے کیدار صاحب اپنی محبت کا اظہار کرتا
ہے۔ تارا مسلسل اس کش مکش میں رہتی ہے کہ اس کی محبت کو قبول کرے یا نہ کرے لیکن جب راگھو اور پڑوسی کا چھوٹا سا
بچہ مٹو موت کی آغوش میں سو جاتے ہیں تو تارا دیکھتی ہے کہ زندگی پھر اسی ڈھرے پر رواں دواں ہے۔ لوگ مرنے
والوں کا سوگ چند دنوں کے لیے مناتے ہیں۔ کسی کے رہنے یا نہ رہنے سے زندگی پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اس کا ذہن
فوراً فیصلہ کرتا ہے کہ کیدار کی محبت کے بغیر بھی وہ رہ سکتی ہے اس لیے کیدار جب اس سے اپنی محبت کا اظہار کرتا ہے تو
تارا فوراً صاف منع کرتے ہوئے کہتی ہے:

”کیدار بابو ساری چاہتیں فضول اور محبتیں بکو اس ہیں، آخر ختم
ہو جاتی ہیں۔ کوئی سدا ایک سی شدت سے کسی کو چاہ نہیں
سکتا، ہولے ہولے، وقت بڑے سے بڑا زخم بھر دیتا ہے۔ آپ کو تو معلوم
ہے کہ ہم راگھو کے لیے کیسے کیسے بے تاب ہوئے ہیں، ان دنوں یوں
لگتا تھا ہم زندہ نہیں بچیں گے۔ چاچا تو اس دکھ سے چلے گئے مگر ہم
لوگ کھاتے ہیں، ہنستے ہیں۔ زندگی کسی کے بنا نہیں رکتی، نہیں رکے
گی۔“ ۱۰۵۔

اس طرح یہ افسانہ خوبصورتی کے ساتھ ختم ہو جاتا ہے۔ زندگی پھر ویسے ہی پرانے ڈھرے پر شروع ہو جاتی ہے۔ اس افسانے کے پیش کرنے کا انداز مختلف ہے۔ اس کہانی کا راوی ہمہ ہیں ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر میاں مشتاق احمد کہتے ہیں:

”یہ پہلا ناولٹ ہے جس میں جمیلہ ہاشمی نے پیش کش کی تکنیک بدلی ہے اور کہانی خود بیان کی ہے۔“ ۱۰۶

شب تارکارنگ:

یہ افسانہ شخصی عظمت کے حصول اور انسانیت کے زعم کے سبب ایک شخص کے شکستِ خواب کے المیہ کی داستان سناتا ہے۔ اس کہانی کا راوی مرلی شکستوں سے چورجیل میں قید ہے۔ اپنے ماضی کے ہر اعمال اور حالات کا جائزہ لے رہا ہے تو اسے پچھتاوے ہی پچھتاوے نظر آتے ہیں۔ کہتا ہے:

”کبھی کھبار کوئی گھڑی آدمی کی زندگی میں ایسی آتی ہے کہ وہ فیصلہ کن ہوتی ہے۔ تم سمجھتے ہو کہ اور فیصلوں کی طرح تم اس کے بدلنے پر قادر ہو گے مگر ہوتا یوں ہے کہ تم اسے بدل نہیں سکتے۔ پھر تم پر بڑے دکھ کے لمحے میں یہ انکشاف ہوتا ہے کہ یہ اس ایک گھڑی کے غلط فیصلے کا نتیجہ ہے مگر تم گزرتے وقت کو کیتے واپس لا سکتے ہو؟“ ۱۰۷

مذکورہ بالا اقتباس میں مرلی کے وہ پچھتاوے نظر آتے ہیں جو گزر چکا ہے اور اس کو بدل نہیں جاسکتا۔ یعنی وقت ہونے پر کبھی کبھی انسان ایسا فیصلہ کرتا ہے جو وقت گزرنے کے بعد وقت کا پیمانہ ہی اس کا حساب لگاتا ہے اور غلط ہونے کا فیصلہ صادر کرتا ہے۔

مرلی کالج یونین کا سکریٹری تھا۔ حکومت سے بہت سارے ریزولیشن پاس کرواتا تھا۔ ذہین تھا۔ خطابت میں بھی ماہر تھا جس کے سبب کافی لڑکے اور لڑکیاں اس کے مداح تھے لیکن اچانک ایک لڑکی کی آواز ابھرتی ہے جس کا نام رتی تھا۔ وہ کالج میں کوئی نووارد لڑکی نہیں تھی۔ مرلی کی ہی ہم جماعت تھی۔ معمولی صورت کی وجہ سے کبھی بھی مرلی کی توجہ کا مرکز نہیں بنی لیکن اچانک رتی کی شخصیت ایک نیا موڑ لیتی ہے۔ وہ یونیورسٹی میں مرلی کے مد مقابل کھڑی

ہو جاتی ہے۔ وہ ریزولیشن جو مرلی چٹکیوں میں پاس کر سکتا تھا، ہفتوں التوا میں پڑے رہتے۔ یونیورسٹی میں دھیرے دھیرے ایک جماعت تیار ہو گئی جو رتی کی باتوں کو اہمیت دیتا۔ رتی کی شخصیت غیر ارادی طور پر مرلی پر چھانے لگتی ہے۔ مرلی کو اچانک انکشاف ہوتا ہے کہ وہ رتی سے محبت کرنے لگا ہے۔ مرلی دیوانوں کی طرح رتی کو ڈھونڈتا ہے۔ رتی ایک مرتبہ اچانک ٹیکسی میں راستے میں ملتی ہے۔ مرلی کولفٹ کے لیے مدعو کرتی ہے لیکن اپنی انا کے زعم میں مرلی رتی کو کھو دیتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

”مرلی صاحب، آئیے میں آپ کو لفٹ دے دوں، میں بھی اتفاق سے شہر جا رہی ہوں“

میں رتی کی طرف دیکھتا رہا اور پھر گھبرا کر بنا کچھ جواب دیے آگے کی طرف چل پڑا۔ کیا وہی تھی جس کے لیے میں نے یہ سب کچھ برداشت کیا تھا؟ جب ٹیکسی میری نظروں سے اوجھل ہو گئی تو میں اس سڑک پر میلوں رتی کو پکارتا ہوا بھاگتا چلا گیا۔ مجھے لگا تھا درختوں میں چھپے بیٹھے پرندے میری ہنسی اڑا رہے ہیں۔ شاخوں میں سے جھانکتے وہ مجھے دیکھ کر میرے گرد اڑتے ہیں۔ راہ کے ریستورانوں اور چائے خانوں میں لوگ کھڑکیوں اور دروازوں سے لگے مجھے پکارتے رہے، پتہ نہیں اس شام می کس طرح سے ہوسٹل پہنچا ہوں۔“ ۱۰۸۔

مرلی کی ماں بچپن ہی میں فوت ہو چکی تھی اور باپ نے اپنی جوانی کے زمانے میں جنگ آزادی میں خوب بڑھ چڑھ کر حصہ لیا تھا اور زندگی کا بیشتر حصہ جیل میں گزارا۔ وہ اب اپنے بیٹے مرلی کی زندگی میں دلچسپی نہیں لیتا۔ چنانچہ مرلی عدم تحفظ کا شکار، پناہ کی تلاش میں رہتا ہے۔ بالآخر مارگری میں پناہ لیتا ہے۔ مارگری ایک غیر ملکی لڑکی تھی وہ اپنے فائدے کے لیے مرلی کو اپنے جال میں گرفتار کر لیتی ہے اور مرلی اس کا اسیر ہوتا چلا جاتا ہے۔ مارگری کا طلسم اس وقت ٹوٹتا ہے جب پولس مرلی کو گرفتار کر کے لے جاتی ہے۔ مارگری میں پناہ لینے کی وجہ مرلی یہ بتاتا ہے:

”رتی کی ضد میں میں نے یہ سب کیا

بابا کی ضد میں میں نے اپنے آپ کو تباہ کیا“ ۱۰۹۔

مارجری ایک ایسی عورت تھی جو اپنے اور اپنے ملک کے فائدے کے لیے ہندوستانی لڑکوں کو اپنے حسن کے جادو میں گرفتار کرتی اور اپنے اشاروں پر نچاتی ہے۔ مارجری کی شخصیت کا جائزہ اس طرح لیا گیا ہے۔ اس کی خود کی بیٹی شراٹ مرلی کو خط لکھ کر کہتی ہے:

”تمہارے جانے کے بعد سے وہ اور زیادہ مصروف ہو گئیں ہیں۔ مستقل مہمانوں کے ٹھکانے بھی جلد جلد بدلتے ہیں۔..... وہ جاگتے جسم اور سوتی جسوں والی عورت جو اتفاق سے میری ماں ہے جس کا زہر آلود جسم ہر زندگی میں زہر بھر دیتا ہے جس نے صرف جنس کے سہارے خیالوں کو پرورش کیا ہے جس کے گرد ہمیشہ تو، میں اکھٹا رہے ہوں۔“

مارجری مرلی کا بھرپور استحصال کرتی ہے۔ مرلی جس نے اپنے آپ کو بابا اور رتی کی ضد میں مارجری کے حوالے کیا تھا۔ سب کچھ ختم ہونے کے بعد اسے اس بڑے نقصان کا احساس ہوتا ہے وہ ایک جگہ کہتا ہے:

”اب اگر میں جھنجھلاہٹ میں ان دیواروں کے ساتھ سر پھوڑوں اور اس زہر کو تھوکنے کی کوشش کروں تو نہیں کر سکتا..... اور اب سوچتا ہوں تو لگتا ہے میرے وقت اور میری زندگی پر اس نے ڈاکہ ڈالا تھا۔“

اس افسانے کی پیش کش بہت خوبصورت ہے۔ افسانے کا پہلا اقتباس ہی پورے موضوع کا احاطہ کرتا ہے اور شکستوں سے چور مرلی کے خیالات کی ترجمانی بھی کرتا ہے۔

اقتباس ملاحظہ ہو:

”پتہ نہیں آپ کے ساتھ بھی ایسا ہوتا ہے کہ نہیں۔ میرے ساتھ تو سدا یوں ہی ہوا ہے جب بھی میں نے پیچھے دیکھا ہے تو اندھیرا ہی دکھائی دیا ہے کوئی نقش بھی صاف نہیں، ساری چیزیں جن سے میں نے اپنا دل لگایا ہے، ریت کی بنیادوں پر کھڑی لگی ہیں کہ بس ڈھے گئی ہیں۔“

مجھے تو دنیا نمائش گاہ میں سجائے گئے اسٹالوں کی طرح لگتی ہے کہ
بانس اور کچی اینٹوں کو ڈھانپ کر ایک جادو گھر بنایا گیا ہے اور
ختم ہونے کے بعد بھائیں بھائیں کرتی ہوئی ویرانی ہوتی ہے اور میرے
ساتھ تو سدا ہونا بھی یونہی تھا“ ۱۱۲

افسانے میں جگہ جگہ سیاہی اور اندھیرے کا ذکر عنوان کی مناسبت سے ہے جو راوی کی زندگی کا استعارہ
ہے۔ پس منظر میں جنگ کے المناک نتائج، غیر ملکیتوں کی آمد و رفت کے برے نتائج بھی موجود ہیں۔ ساتھ ہی
مارجری کے توسط سے ہندوستانی ذہن کی عکاسی بھی کی گئی ہے جو وہ ہندوستانی نظموں کی روشنی میں کرتی ہے۔
وہ کہتی ہے:

”تمہارے نئے ادب میں آزادی واضح تصور نہیں ایک حسرت سی ہے
جس پر کہنے والے کو پوری قدرت معلوم پڑتی ہے اور ایک
آزاد ہوئی قوم کے ذہن کی زبان اگر یہی ہے تو تمہاری آزادی کیسی
ہے؟“ ۱۱۳

اس کی زندہ مثال خود مرلی ہے جو فرسٹریشن کا شکار ہے۔ حزن و غم کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ غیر ملکیتوں
کی برائیوں کا معترف ہوتے ہوئے اور ان سے نفرت کے باوجود بھی مارجری سے متاثر ہوتا ہے۔ ایک جگہ وہ غیر ملکی
عورت کے بارے میں شرٹ سے اپنی نفرت کا اظہار یوں کرتا ہے:

”میں تمہاری جھولی میں نہیں گر رہا۔ غیر ملکی عورتوں میں سے
یوں بھی مجھے کچے گوشت کی بو آتی ہے“ ۱۱۴

شرٹ کا جواب یہ ہوتا ہے:

”تم لوگوں کی یہ ہمت۔ اور کتنی صدیوں سے اس کچے گوشت پر پل ہر
ہو۔ تم پر تو سدا غیر ملکیتوں نے حکومت کی ہے۔ تم لوگوں نے کبھی اس کے
اور کبھی اس کے پاؤں تلے کی خاک چاٹی ہے تم لوگ ہماری برتری سے
اتنے خائف ہو جاتے ہو، ہماری چمڑی سے ہمارے طریقوں سے“ ۱۱۵

مذکورہ بالا اقتباس میں بھی ہندوستانی ذہن کی عکاسی ملتی ہے۔

مرلی ایک ذہین طالب علم ہونے کی وجہ سے آئی۔ اے۔ ایس کا تحریری امتحان پاس کر لیتا ہے لیکن زبانی امتحان میں، طالب علمی کے زمانے کی سرگرمیوں کو اور خاندانی پس منظر کو لے کر جس میں اس کے باپ کا جیل جانا، شامل ہوتا ہے، یہ کہہ کر فیل کر دیا جاتا ہے کہ اس کے خون میں غداری ہے اور انھیں ایسے آدمیوں کی ضرورت ہے جو حکومت کے ساتھ تعاون کریں۔

چنڈی داس بھی اس افسانے کا اہم کردار ہے جو مرلی کا دوست ہے۔ مرلی کی باتوں کی روشنی میں اس کی شخصیت کا تجزیہ کرتا رہتا ہے۔ مرلی کے بارے میں چنڈی داس کا کہنا تھا:

”اصل میں آدمی کسی سے محبت نہیں کر سکتا، آدمی کو بنایا ہی اس طرح گیا ہے کہ وہ ہر شے میں اپنے آپ کو پوجتا ہے۔ میں نے تمہارے خیالات اور حالات سے تو کم از کم یہی اندازہ لگا یا ہے کہ تم عمر کے جس دور سے گزر رہے ہو اس میں اپنے آپ سے محبت ہونا لازمی ہے۔ تم نے خود اپنے آپ کو دھوکہ دیا ہے۔“ ۱۶

پورے افسانے میں مرلی کے نفسیاتی تجزیے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ مرلی ایک حساس شخص ہے اور اپنی ذات کو اہمیت دیتا ہے جس کے نتیجے میں وہ رتی کو کھودیتا ہے۔ اس کی شخصیت منتشر ہو جاتی ہے۔ شخصیت کو بکھرنے سے بچانے کے لیے وہ مارجری کا سہارا لیتا ہے۔ مارجری اس کا روحانی اور جسمانی دونوں طریقے سے استحصال کرتی ہے بالآخر جیل اس کا مقدر بنتی ہے اور پچھتاوے اس کا نصیب۔

یہ کہانی فلش بیک میں پیش کی گئی ہے جس کا راوی واحد متکلم ہے جس میں واقعات کا ارتقاء ایک ترتیب کے بجائے یاد نگاری کے تحت کیا گیا ہے اور اس ترتیب میں انتشار نہیں ہے۔ واقعات باہمی ربط رکھتے ہیں۔

رنگ بھوم

- ☆ بسنت رت میرو
- ☆ چندن کی چتا اور امرتیل
- ☆ آہوئے آوارہ
- ☆ شب انتظار
- ☆ اگنی دا
- ☆ نگارِ وطن
- ☆ جادوگری
- ☆ تری مورتی
- ☆ دشتِ جنوں پرور

رنگ بھوم

دس افسانوں پر مشتمل اس افسانوی مجموعے کا سن اشاعت ۱۹۸۷ء ہے۔ ۷۱ جیلہ ہاشمی کی آخری کتاب ہے۔ مجموعے کا انتساب ان کرداروں کے نام کیا گیا ہے جنہوں نے ان افسانوں کو رونق بخشی ہے۔ اس افسانوی مجموعے کا عنوان علامتی ہے جو مجموعے کی کہانیوں کی عام فضا کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ اس میں تقریباً ہر کہانی کا مرکزی کردار عورت ہے اس میں عورت کی نفسیات کے مختلف رنگ دکھائے گئے ہیں۔

بسنرت میرو:

زیر نظر مجموعے کا پہلا افسانہ ”بسنرت میرو“ ہے جس میں ایک سادہ سی مشرقی پنجابی عورت کی کہانی بیان کی گئی ہے جس کا شوہر جنرل نور شادی کے ٹھیک دو مہینے کے بعد مشرقی محاذ پر چلا جاتا ہے جنگ کے دوران اس کو قیدی بنا لیا جاتا ہے اور وہ واپس نہیں آ پاتا۔ لیلیٰ کے لیے یہ غم بڑا تکلیف دہ تھا۔ اس کے والدین، اس کو آکر لے جانا چاہتے ہیں مگر وہ ان کے ساتھ جانے سے انکار کر دیتی ہے، وہ کہتی ہے:

”میں اس گھر کو کس طرح چھوڑ سکتی ہوں۔ جہاں میں نور کے ساتھ

آئی تھی۔ اس گھر میں ان کے سانسوں کی خوشبو رچی ہے۔ یہاں رہ

کر میں اپنے آپ کو ان کے زیادہ قریب محسوس کرتی ہوں“ ۱۸

لیلیٰ اپنی بقیہ زندگی اپنے سرال میں گزارنا چاہتی ہے جہاں وہ دھیرے دھیرے اپنی زندگی کی طرف لوٹنے کے بجائے پاگل ہو جاتی ہے اور اس کو علاج کے لیے اسپتال پہنچا دیا جاتا ہے۔

اس کہانی کی ابتدا اس جملے سے ہوتی ہے:

”الم برداشت کرنے کے بھی اپنے اپنے انداز ہیں“ ۱۹

پوری کہانی کا اثبات اسی ایک جملے پر ہوتا ہے۔ الگ الگ لوگ الگ الگ انداز میں اپنے غم کو انگیز کرتے ہیں۔ لیلیٰ کا بھی اپنا ایک انداز تھا۔ وہ غم پر قابو پانے کے بجائے اسے اپنے پورے وجود پر طاری کر لیتی ہے۔ اس سے چھٹکارا پانے کی کوئی کوشش نہیں کرتی۔ پورے افسانے میں اسے کہیں بھی حالات سے لڑتے ہوئے نہیں

دکھایا گیا ہے بلکہ وہ حالات کے آگے سرنگوں ہو جاتی ہے۔ ایک جگہ لیلیٰ کہتی ہے:

”دوسروں کے اشارے پر ناچنے والے ہیں ہم۔ اور مداری کا پتہ نہیں
کون ہے“ ۱۲۰

جب کہ لیلیٰ ماڈرن، تعلیم یافتہ اور ذہین عورت ہوتی ہے۔ شاید اس کے پاگل ہونے کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ وہ فطری طور پر نازک مزاج تھی۔ کہانی میں کئی جگہ اس بات کی نشاندہی ملتی ہے:

”یہ شوہر پرستی سے زیادہ نازک مزاجی اور خردماغی ہے
صاحب“ ۱۲۱

”لوگ کہتے ہیں کہ لیلیٰ پہلے سے دیوانی تھی۔ نور بھائی کے جانے کا
تو محض بہانہ ہوا ہے“ ۱۲۲

لیکن ایسا نہیں کہا جاسکتا کہ وہ شوہر پرست نہیں تھی۔ وہ شوہر پرست بھی ہوتی ہے کیوں کہ وہ جب پوری طرح سے پاگل ہو جاتی ہے تو ایک ہی کام مستعدی سے کرتی ہے کہ وہ اپنے شوہر کو خط لکھتی رہتی ہے اور اس پر لکھا ہوتا ہے۔ ”سونا سونا دیس پی نہ ملے“ ۱۲۳

لہذا لیلیٰ کی شخصیت کے بارے میں مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس کے پاگل پن کی وجہ اس کی نازک مزاجی تھی۔ وجہ شوہر کا جانا ہوا اور اس پر مزید ستم یہ کہ اس کی ساس اور نندا اس سے برا سلوک کرتی ہیں اور اس کے لیے منحوس اور سبز قدم جیسے الفاظ استعمال کرتی ہیں اور بات تک کرنے کی روادار نہیں ہوتیں۔ لیلیٰ اپنے دیور عمر سے کہتی ہے:

”صرف مجھے بتاؤ اب میں کیا کروں۔ اماں مجھ سے رسمی بات چیت
بھی نہیں کرتیں۔ یہاں میرا دم گھٹتا ہے۔ عمر مجھے لگتا ہے میں پاگل ہو
جاؤں گی“ ۱۲۴

اس کہانی کا راوی نہ تو ہیرو ہے اور نہ ہی ہیروئن بلکہ ایک مشہور شاعر جمشید صاحب ہیں۔ چوں کہ جمیلہ ہاشمی کا انداز شاعرانہ ہے اور شاعرانہ اسلوب کے لیے اس سے زیادہ بہترین طریقہ کیا ہو سکتا ہے۔ اکثر جگہ جمشید صاحب بات کرتے کرتے بہک جاتے ہیں اور آچھی بھائی ٹوکتے ہیں ”تم پھر بہکے“۔

آچھی بھائی وہ شخص ہیں جن سے جمشید صاحب بحث کرتے کرتے لیلیٰ کے بارے میں بتاتے ہیں اس طرح کہانی کا آغاز مکالماتی انداز میں ہوتا ہے۔ کہانی کے ابتدا میں ہی جمشید صاحب آچھی بھائی سے کہتے ہیں:

”میں نہایت ادب سے یہ عرض کروں گا کہ بربادی کی ہمہ گیری اور شکست کی ذلت سے مجھے انکار نہیں مگر میں تو یہ کہہ رہا ہوں کہ جتنا جتنا کوئی شخص المیے سے قریب ہوتا ہے اس پر اتنا اثر ہوتا ہے“۔ ۱۲۵

ان جملوں سے ایک طرف راوی اپنے بالمقابل آچھی بھائی سے اپنے نقطہ نظر کو منوانے میں کوشاں ہے اور کامیاب بھی ہوتا ہے کیوں کہ دوسری طرف لیلیٰ کی دیوانگی کو حد تک پہنچ جانے کو دلیل کے طور پر پیش کرتا ہے۔

اس افسانے میں بہت سارے کردار ہیں لیکن ہماری ملاقات صرف آچھی بھائی، زہرہ اور عمر سے ہوتی ہے۔ بقیہ سب سے غائبانہ تعارف ہے اور زہرہ وہ عورت ہے جس کے گھر پر لیلیٰ سے راوی کی پہلی ملاقات ہوتی ہے اور آگے بھی کہانی کا ارتقا عمر کے علاوہ زہرہ کے کردار سے ہوتا ہے۔

زیر نظر افسانہ بالکل بیانیہ انداز میں ہے۔ سیدھا سادا پلاٹ ہے۔ کہانی کے ابتدا سے ہی قاری کو لیلیٰ کے انجام کی خبر ہوتی کیوں کہ شروع سے ہی لیلیٰ نیم پاگل کے روپ میں آتی ہے۔ اس لیے اس کی کہانی دوسروں کی زبانی زیادہ بیان کی گئی ہے۔ ابتدا میں ہی جمشید صاحب آچھی بھائی سے یہ پوچھتے ہیں کہ ”آپ لیلیٰ کو جانتے ہیں؟“۔ ۱۲۶

اور پھر لیلیٰ کے متعلق ان کا دوسرا جملہ یہ ہوتا ہے:

”لیلیٰ کی دیوانگی کی وجہ سمجھ میں آتی ہے مگر آپ کی قنوطیت بظاہر سمجھ میں آنے والی نہیں ہے“۔ ۱۲۷

اس طرح اس کہانی کا اختتام قاری کو متحیر نہیں کرتا۔

چندن کی چٹا اور امر بیل:

اس مجموعے کے دو طویل افسانے ”چندن کی چٹا اور امر بیل“ ہیں۔ دونوں ۵۶ صفحات پر مشتمل ہیں۔ ان دونوں افسانوں میں مرکزی کردار عورتوں کے ہیں اور دونوں افسانوں میں عورتوں کا ایک ہی انجام دکھایا گیا ہے۔ دونوں ہی عورتیں کسی ایک کی جھلک دیکھ کر دیوانی ہو جاتی ہیں اور اپنا آپ تج دیتی ہیں اور کسی انجام کی فکر ان کو

نہیں ستاتی۔ آخر کار اپنی عمر کی طویل مدت گزارنے کے بعد اپنے کیے پر پچھتاتی ہیں اور اپنی موجودہ زندگی میں کسی کمی اور خلا کو محسوس کرتی ہیں۔ کہانیوں میں اتنی مماثلت کے باوجود دونوں کرداروں کی نسائی نفسیات میں نمایاں فرق ہے اور فطرت کے اس باریک فرق کو نمایاں انداز میں پیش کرنے کا ہنران افسانوں میں جلیلہ ہاشمی نے خوب نبھایا ہے۔

ان افسانوں کی سب سے بڑی خاصیت یہی ہے کہ کہانی ایک طرح کی ہونے کے باوجود دونوں عورتوں کی انفرادیت اپنی اپنی جگہ قائم ہے۔ قاری کو دونوں عورتوں پر افسوس ہوتا ہے لیکن ہمدردی کا جذبہ چاہے کم ہی کیوں نہ ہو۔ ”چندن کی چتا“ کی چمپا کے بہ نسبت ”امرئیل“ کی پدمنی سے ہوتا ہے کیوں کہ دونوں کے حالات کی نوعیت مختلف ہوتی ہے۔

چمپا کو زندگی کی ساری آسائشوں کے ساتھ ساتھ ایک اچھا شوہر بھی ملتا ہے جو خوبصورت، جوان اور وفادار ہوتا ہے۔ چمپا کہتی ہے:

”بھگوان نے مجھے سب کچھ دیا ہے دولت ہے چاہنے والا پتی ہے رونق

کے لیے بچے ہیں خدمت کے لیے باندیاں ہیں“۔ ۱۲۸

لیکن اپنے شوہر شیکھر سے اس کی روح سیراب نہیں ہوتی کیوں کہ وہ اس کا آئیڈیل نہیں ہوتا۔ وہ چاہتی تھی کہ:

”میرا پتی غصہ ور ہو کہ میں اس کے خوف سے کانپتی پھروں۔ میں نے

چاہا تھا میرا پتی مجھے عورت سمجھے اور عورت کی کمزوریاں تو

بہت ہوتی ہیں۔ جنہیں پجاری معاف نہیں کرتا پر پتی بھول سکتا ہے۔

ہمارا گھر سورگ نہ بن سکا۔ وہ مندر کا بڑا پجاری تھا اور اس نے آپ

دیوی بنا کر میری پوجا شروع کر دی۔ اس کی عاجزی دیکھ کر میرا

جی چاہتا اس کے سر پر زور سے ٹھوکر ماروں۔ جب وہ میرے پاؤں

اپنی آنکھوں پر ملتا تو میں یوں پتھر کی طرح پڑی رہتی جیسے سچ

مچ میں دیوی ہوں“۔ ۱۲۹

مندرجہ بالا اقتباس میں چمپا کی جو نفسیات دکھائی گئی ہے وہ ایک ایسی عورت کی ہے جو چاہتی ہے کہ اس کا

شوہر دیوتا ہوا اور وہ خود ایک پجارن اور کنیرہ ہو۔ چمپا کو ساری چیزیں تو ملتی ہیں لیکن اس کا جو خواب اور آئیڈیل ہوتا ہے اس کو اپنے شوہر میں نظر نہیں آتا۔ بانکے بہاری میں یہ ساری خوبیاں اس کو نظر آتی ہیں وہ اسے دیوتا کی طرح اونچا لگتا ہے اس لیے جب اس سے دوسری ملاقات پھوپھیرے دیور کی حیثیت سے ہوتی ہے تو وہ اس سے جسمانی رشتہ قائم کر لیتی ہے۔

افسانے کا ماجرا بہت واضح ہے۔ چوں کہ چمپا ایک عزت دار گھرانے سے تعلق رکھتی ہے اور اس کی پرورش اچھے ماحول میں ہوتی ہے۔ اس بات کو مد نظر رکھتے ہوئے عورت کی اس جنسی کمزوری کو پیش کرنا بہت ہی مشکل تھا۔ لیکن جیلہ ہاشمی نے بہت اچھے سے نبھایا ہے۔ کہانی میں چمپا کے ذات کی اور اس کے ضمیر کی پکار کی بازگشت کئی جگہ سنائی دیتی ہے جو اس بات کا بین ثبوت ہے۔ افسانے میں چمپا جب اپنی زندگی کا جائزہ لیتی ہے تو کہتی ہے:

”میں چاہتی تھی کہ اپنے ایسے جنم میں تھوک دوں اس گھڑی پر ہزار پھٹکا ر جب میں پیدا ہوئی ہوں خاندان کا نام لاج اور شرم۔ ارے میں کیا سے کیا ہو گئی تھی۔ ایسی عورت کے لیے تو موت سے زیادہ کوئی بہتر شئے نہیں۔“ ۱۳۰

دماغ کے اچھا اور برا سوچنے کے باوجود چمپا اپنے دل کے آگے مجبور ہو کر بانکے بہاری سے اپنا رشتہ قائم کر لیتی ہے۔ جب اس کی ماں کو پتہ چلتا ہے تو ماں وہ اسے کافی سمجھاتی ہے اور کہتی ہے:

”اری تجھے لاج نہیں آتی تو ہم پر دیا کر آخری عمر میں ہمارے سفید بالوں میں کیوں کالک لگوائے گی۔ پھر تیرے اتنی سندور اور موہنی بیٹی ہے۔ آدمی کیا اپنے لیے ہی جیتا ہے.... چمپا تو شیکھر سے نہیں ڈرتی تو اپنے بھیا سے ڈر، وہ تجھ سے چھوٹا ہے پر بہت غصہ ور ہے۔ وہ تجھ سے روکے نہیں رکے گا اور پھر نہ جانے کیا ہو جائے گا۔ اری میں تیرے پاؤں پڑتی ہوں۔ مجھے بتا تو سہی بہاری میں ایسے کیا لال لگے ہیں جو تو شیکھر کو چھوڑ کر اسے چاہنے لگی ہے۔“ ۱۳۱

پھر بھی چمپا کو ساری باتیں سمجھ میں نہیں آتیں۔ آخر کار اس کے بھیا کو پتہ چل جاتا ہے اور وہ چھری سے

بانگے بہاری کو شدید طور پر زخمی کر دیتا ہے۔ ادھر چمپا اپنا گھر بار شوہر اور بیٹی کو چھوڑ کر مانگے آ جاتی ہے۔ ایک سال کے بعد جب بانگے بہاری کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ چمپا کی بیٹی پدمنی اپنی سوتیلی ماں کے ظلم سہہ نہیں پاتی اور مر جاتی ہے۔ چمپا سے اس کے بھیا نے پھر کبھی بات نہیں کی وہ تنہائی اور بے چینی کے ساتھ زندگی گزارتی ہے۔

چمپا کی اس نفسیات کے توسط سے جلیلہ ہاشمی یہ بتانا چاہتی ہیں کہ انسان ہر طور سے مکمل ہوتا ہے پھر بھی اسے کچھ اور خواہش ہوتی ہے وہ سراب کے پیچھے بھاگتا رہتا ہے اور آخر میں ہاتھ میں کچھ نہیں آتا۔ اس افسانے میں ایک مہاتما کا ذکر بھی آیا ہے جس کے درشن کے لیے چمپا اپنی نند اور باندیوں کے ساتھ جاتی ہے۔ وہاں پر مہاتما چمپا کی نند کو دیکھ کر کہتے ہیں:

”آدمی ایسی دھرتی سے بنا ہے کہ وہ ان ساری چیزوں پر جو اسے مل جاتی ہیں کبھی خوش نہیں ہوتا۔ اندھیرے میں جہانکنے کی کوشش کرتا وہ کئی بیگانی چیزوں سے ٹکرا جاتا ہے جب تک ٹھوکر نہ کھائے وہ سنبھل نہیں سکتا“۔ ۱۳۲

یقیناً جلیلہ ہاشمی نے اپنی ہیروئن کی سوچ و فکر کے شدید احساس سے یہ تاثر دینا چاہتی ہیں کہ اس قبیل کی عورتوں کا یہی انجام ہوتا ہے اور تمام لطف و لذت اٹھانے کے باوجود زندگی نا آسودگی کا شکار ہو جاتی ہے اور وقت گزر جانے کے بعد کوئی بھی دوا کارگر نہیں ہو سکتی اور کوئی شے اس کا بدل نہیں ہو سکتی:

”گیلی لکڑی کی طرح میں سدا سلگتی رہی ہوں اور انت تک میں یونہی سلگتی رہوں گی۔ میرا من پاتال کی طرح گہرا ہے اس کی اتھاہ نہ مجھے ملی ہے اور نہ تمہیں ملے گی۔ یہ بھلا مکتی سے بھر سکے گا۔ میں ناستک نہیں ہوں پر تمہارے بول مجھے تسلی نہیں دے سکتے۔ لو گ کہتے ہیں وقت بڑے بڑے زخموں کو بھر دیتا ہے، پر میرے ننگے زخموں پر تو کوئی شے بھی مرہم نہ بن سکی“۔ ۱۳۳

”امر نیل“ کی ہیروئن پدمنی کی حالت نہ تو پہلے بہتر تھی اور نہ بعد میں۔ پہلے معاشی حالات سازگار نہ تھے لیکن ذہنی سکون تھا اور بعد میں معاشی حالات بہتر تھے لیکن ذہنی سکون نہیں تھا۔

اس افسانے کی ہیروئن بھی اپنی موجودہ زندگی سے پوری طرح مطمئن نہیں ہے۔ اس لیے افسانے میں وہ اپنے ماضی کو حسرت کے ساتھ یاد کرتی رہتی ہے یعنی اپنے بچپن، وہ اپنی بہن کے ساتھ وہ مینامتی کے کھنڈروں میں گھومنے جایا کرتی تھی اور پدمنی کی یہ خواہش رہتی کہ کاش وہ بھی رانی ہوتی۔ اس طرح زندگی اس کو رانی بنادیتی ہے۔ سیلاب آنے کی وجہ سے اس کے والدین اس کو بیچ دیتے ہیں۔ ایک ادھیڑ عمر کے شخص سے شادی ہو جاتی ہے جہاں دولت کی فراوانی ہوتی ہے لیکن اس کی حیثیت ایک نمائشی عورت کی طرح ہوتی ہے جو اپنے شوہر نندلال کے لیے صرف عیش و عشرت اور شہوانی خواہشات کی تکمیل کا ذریعہ تھی۔ پدمنی کہتی ہے:

”جب میں پرانی ہو گئی اور میرے بھگوان کو میرے ٹھنڈے ہوتے جسم میں وہ چنگاری نہ مل سکی جس کو وہ اپنے طور پر پریم کہتا ہے تو اس نے گڑھی کے اندر آنا کم کر دیا۔ اب باندیاں رات کو طرح طرح کی خوشبوئیں مل کر مجھے نہ نہلاتیں۔ میرا سنگار نہ کرتیں“۔ ۱۳۴

نندلال پدمنی سے جی بھر جانے کے بعد اپنے لیے نندانا م کی داسی لاتا ہے۔ وہ بھی اس کے لیے وقتی طور پر عیش کا سامان تھی۔ اس طرح نندا اور پدمنی میں خاموش سمجھوتہ ہو جاتا ہے۔ نندا پدمنی سے اکثر اپنے گرو کا ذکر کرتی رہتی ہے کہ اگر وہ مل جائیں تو ہماری زندگی سبھل ہو جائے۔ گرو میں پدمنی کی دلچسپی بڑھتی جاتی ہے اور ایک دن نندال کی اجازت سے گرو کو اپنے یہاں آشیر وارد لینے کے لیے بلاتی ہے اور اس کی ایک جھلک دیکھتے ہی وہ اپنے آپ کو دان کر دیتی ہے۔ ایک جگہ کہتی ہے:

”ٹھا کر نے کتنی بار کہا ہے ”تم کتنی ڈھیٹ ہو پدمنی تم ایک ایسے شخص کا خیال جی میں بسائے ہوئے ہو جسے تم نے ایک بار بھی اچھی طرح سے نہیں دیکھا“ مگر میں اسے کیسے بتاؤں کہ وہ روز میرے قریب ہوتا ہے۔ وہ تو میرے انتر میں بستا ہے وہ تو میری جان کا ایک حصہ ہے کوئی اپنے انگوں کو اپنے شریر کو اس کے کسی حصے کو کہیں چھوڑ سکتا ہے“۔ ۱۳۵

اس طرح کہانی یہیں سے ایک نیا موڑ لیتی ہے۔ پدمنی اپنی بے تابی کا ذکر اپنی نوکرانی چندا سے کرتی ہے جو اس سے دولت لوٹنے کے بہانے اس کا ساتھ دینے کا وعدہ کرتی ہے اور اپنے باپ لال بہادر کے ساتھ اس کا پیغام

گرو تک پہنچانے کی ذمہ داری لیتی ہے۔

لیکن آخر میں پدمنی کو پتہ چلتا ہے کہ اس کا پیغام پہنچایا ہی نہیں جاتا تھا۔ ایک دن جب وہ مندر کی سیڑھیوں سے اتر رہی تھی تو ایک عورت آکر بتاتی ہے کہ وہ لال بہادر کی بیوی ہے۔ لال بہادر اور چندا آپ کا ایک بھی پیغام نہیں پہنچاتے تھے۔ ایسا صرف گڑھی کولوٹے اور ٹھاکر کا سر نیچا کرنے کے لیے انھوں نے کیا تھا۔ پدمنی کو تب پتہ چلتا ہے کہ:

”تو آخر میں پتہ چلا ہے پدم رانی کہ تم تو سدا سے کہیں بھی نہ تھیں، ایک دھرتی سے جب ذرے کی طرح اڑی ہو تو تمہیں کسی دھرتی نے کبھی سو یکار نہیں کیا، جب انت آگیا ہے تو جان پڑا ہے کہ تم کو کسی نے سو یکار ہی نہیں کیا۔

چاند جو میری کھڑکی کے پاس آن کر رکا ہے تو کہتا ہے سستی ساوتری سمے بیت گیا ہے ستونتی سمے بیت گیا ہے۔

میں خالی جیون کے ڈھنڈار گھر میں اب بھی کاپنتے ہاتھوں سے دیا جلاتی سنگار کرتی اب ایسا پیڑ ہوں جس میں پھول آئے نہ پھل ”اندھیرے میں جھانک کر میں اسے بلاتی ہوں سمے اور سمے“۔ ۳۶

مندرجہ بالا اقتباسات پدمنی کی زندگی کے ایسے کی داستان سناتے ہیں۔ اس افسانے میں پدمنی کی زندگی مسلسل کرب سے دوچار رہی ہے۔ بچپن میں ماں باپ اور بہن سے بچھڑ جانا، شوہر کے نزدیک اس کی حیثیت صرف کھلونے جیسی رہنا اور گرو سے عشق کے طفیل میں مار کھانا اور عشق کی ہلکی سی تپش بھی گرو تک نہ پہنچ پانا۔ یہ سب صورت حال پدمنی کے کرب کے ارتقائی مرحلے ہیں۔ ان حالات میں ہمیں پدمنی سے ہمدردی ہوتی ہے۔

اس افسانے میں پدمنی کی نفسیات چمپا کی نفسیات سے بالکل مختلف ہے اور دونوں کی زندگی کی اذیت اور کرب بھی مختلف ہیں۔ چمپا اپنے ضمیر کے آگے شرمندہ ہے اور پدمنی کو اپنی زندگی اور تقدیر سے شکایت ہے۔

”امر تیل“ افسانے کا عنوان علامتی ہے۔ پدمنی کی زندگی امر تیل کے مانند ہوتی ہے جس کو جڑ سے اکھاڑ دیا گیا اور وہ تاحیات سہارا ڈھونڈتی رہی۔

نندا کے علاوہ مرنا لنی اور رکنی بھی ضمنی کردار کے طور پر شامل ہیں۔ مرنا لنی راج گھرانے کی ہی بہوتھی۔

اس کا بھی استعمال نوکرانی چندا کرتی ہے۔ مرنائی ایک ایسی عورت تھی جو جلد ہی دوسروں کی بات پر اعتبار کر لیتی تھی۔ اسی بات کا فائدہ چندا اٹھاتی ہے۔ مرنائی سے گرو کے دوست نرنجن کے بارے میں بتاتی ہے کہ وہ تمہیں یاد کرتا ہے تو مرنائی خوش ہو جاتی ہے اور اس کی باتوں میں پھنس جاتی ہے اور اپنی زندگی برباد کر لیتی ہے۔ رکنی پدمنی کی بہن تھی جس کو پدمنی کے ساتھ بچ دیا جاتا ہے۔ وقت کا دھارا اس کو کہاں بہا کے لیے گیا اس کا واضح اشارہ اس افسانے میں نہیں کیا گیا ہے۔ شاید وہ دیوداسی بن جاتی ہے۔ اس طرح اگر اس افسانہ کا بغور مطالعہ کیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ افسانہ کئی عورتوں کے المیہ کی داستان سناتا ہے۔

”چندن کی چتا“ اور ”امریتل“ کی ہیروئنوں کو اپنا محبوب کرشن جی کی صورت میں نظر آتا ہے اور ان دونوں افسانوں میں ایک اور چیز مشترک نظر آتی ہے جو ”بسنرت میرو“ میں بھی نظر آتی ہے وہ یہ کہ جو نصیب میں لکھا ہے وہ ہو کر رہے گا اور انسان کٹھ پتلی ہے اور قسمت کے آگے مجبور ہے۔

فلسفیانہ باتیں، شاعرانہ اسلوب، نادر تشبیہات ان افسانوں کی خوبیاں ہیں۔

آہوئے آوارہ:

اس افسانے میں نفسیاتی الجھنوں کی شکار عورت کی کہانی بیان کی گئی ہے اور ان اسرار و رموز کی نشاندہی کی گئی ہے جو اس کے وحشت زدہ ہونے کے اسباب تھے اور وہ اپنی اس بے چینی اور اضطراب کا علاج ہر طریقے سے ڈھونڈتی ہے اور ہمیشہ ناکام ہوتی ہے۔ بالآخر ایک شخص سے اس کی ملاقات ہوتی ہے جو اس کی ذات کی تکمیل کا ذریعہ تو نہیں بنتا لیکن اس کو لمحاتی سکون ضرور میسر ہو جاتا ہے۔

اس کہانی کا راوی ایک مرد ہے اس کا کوئی نام نہیں بتایا گیا ہے۔ فرضی نام عاصم سے قاری کو واقفیت ہوتی ہے اور یہ نام مرکزی کردار ایڈا کا خطاب کردہ ہے۔ یا تو وہ اسے عاصم کے نام سے پکارتی تھی یا پھر بے بی۔ ایڈا جس کا اصلی نام عادلہ ہے، کہانی اسی کردار کے ارد گرد گھومتی ہے۔ باقی سارے کردار ایڈا کے کردار کی تشکیل و تعمیر کے ضامن لائے گئے ہیں۔

ایڈا کی ماں کی موت واقع ہو چکی ہے اور باپ دوسری شادی کر کے علیحدہ مقیم ہے۔ ایڈا کے والد کی کوئی جاننے والی اس کی پرورش کرتی ہے۔ جس کو ایڈا ماں کہہ کر بلاتی ہے۔ وہ اپنی ساری محبت و شفقت اپنے بچوں کے بجائے ایڈا ہی پر نچھاور کرتی ہے۔ یہ دیکھ کر سارے بچے ایڈا سے کشیدگی اختیار کر لیتے ہیں اس لیے ایڈا کو محبت کا

فطری ماحول میسر نہیں ہو سکا۔ ماں باپ کی تربیت اسے حاصل نہیں ہو پاتی اور گھر کے حالات اس کے لیے ہموار نہیں ہوتے لہذا محبت کے جذبے کی عدم تسکین اس کے اندر احساسِ کمتری پیدا کر دیتے ہیں۔ گھر کے اندر اسے گھٹن محسوس ہوتی ہے اس لیے وہ اپنے گھر اور اس کے مکینوں سے متنفر ہو جاتی ہے۔ ایذا گھر چھوڑ دیتی ہے اور آوارگی کی زندگی بسر کرتی ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ اس افسانہ کا عنوان ”آہوئے آوارہ“ ہے۔

ایذا سے عاصم کی پہلی ملاقات ایک ہوٹل میں ہوتی ہے۔ عاصم کو اس کی ذات سے کوئی دلچسپی نہیں رہتی لیکن وہ عاصم پر زبردستی مسلط رہتی ہے۔ ایذا سے عاصم کی ملاقات بار بار ہوتی ہے اس لیے عاصم اس کی شخصیت کے بارے میں اس طرح سوچتا ہے:

”یہ پیشہ ور کال گرلز کے طریقے ہوئے بلکہ اس سے بھی کم تر جیسے

وہ جال کو میرے گرد تنگ کھینچ رہی ہو مجھے پہنسانا چاہتی ہو اپنے

مقاصد کے لیے استعمال کرنا چاہتی ہو“۔ ۱۳۷

لیکن ایسا کچھ نہیں تھا۔ ایذا عاصم سے بس اتنا ہی تعلق رکھتی ہے جتنی ایک پیار کی بھوکی، اور بے سہارا عورت کو کسی سہارے کی ضرورت ہوتی ہے۔ ایک مرتبہ وہ دونوں آرٹ نمائش سے لوٹ رہے تھے تو ایذا عاصم سے کسی ریسٹوران میں کھانا کھانے کی فرمائش کرتی ہے۔ دونوں ٹیکسی میں بیٹھتے ہیں۔ ٹیکسی میں بیٹھتے ہی ایذا مراقبہ میں چلی جاتی ہے تو عاصم کے خیالات ایذا کے متعلق بدلے ہوئے نظر آتے ہیں تاہم وہ اس طرح سوچتا ہے:

”وہ پھر مراقبے میں چلی گئی، بنا کچھ کہے جیسے میرے وجود سے بے

خبر ہو۔ وہ کھانا کھاتی رہی آپستگی سے، یادوں میں کھوئی ہوئی اپنے

آپ سے باتیں کرتی ہوئی دنیا کو بھولی ہوئی میں کیا اس کا محافظ

تھا؟“۔ ۱۳۸

ایذا کی ماں، اور اس کا دوست منیر ایذا کی فطرت کے کسی نہ کسی پہلو کو ابھارتے نظر آتے ہیں۔ ایذا کی ماں کہتی ہے:

”تم ہی بتاؤ یہ گھر کیا برا ہے میں آنے جانے پر کوئی پابندی اس کے

نہیں رکھتی، گھر نہ آئے راتوں غائب رہے تب بھی کچھ نہیں کہتی۔ ہر

طرح کا آرام مہیا کرنے میں لگی رہتی ہوں مگر اسے تو جیسے اس گھر

سے چڑھ ہو گئی ہے“۔ ۱۳۹

مذکورہ بالا اقتباس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ یہ عورت ایڈا کی پرورش کس نہج پر کرتی ہے۔ محبت کرنے کا یہ انداز ایڈا کے لیے نقصان دہ ثابت ہوتا ہے کہ وہ راتوں کو غائب رہے تو بھی اس کی ماں کو کوئی اعتراض نہیں ہوتا۔ ان وجوہات سے ایڈا کی شخصیت، فطری محبت میسر نہ ہونے کی وجہ سے، عدم تکمیلیت کا شکار ہو جاتی ہے۔ منیر عاصم سے کہتا ہے:

”ٹھنڈے دل سے غور کر کے اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ وہ کسی نہ

کسی احساس میں شدت سے مبتلا ہے۔“ ۱۴۰

ایڈا کی شخصیت کی پیچیدگی کے اسباب، سب سے زیادہ خود ایڈا کی گفتگو سے پتہ چلتے ہیں۔ ایڈا عاصم کو اپنی گزشتہ زندگی کی کہانی سناتی ہے تو وہ بھی اپنی منہ بولی ماں ہی کو قصور سمجھتی ہے۔ ایڈا کا خیال تھا کہ اس نے اپنی بہنوں کی محبت پر غاصبانہ قبضہ کر رکھا تھا۔ اس کی طرف کوئی ماں کی ڈر کی وجہ سے میلی آنکھ سے بھی نہیں دیکھ سکتا تھا اس لیے سب اس سے نفرت کرنے لگیں اور کبھی بھولے سے اماں اسے گھر چھوڑ کر کہیں بھی چلی جاتیں تو سبھی مل کر اسے بہت تنگ کرتے اور ہنسی اڑاتے۔ ان کی ہنسی سے وہ خوفزدہ رہنے لگی تھی:

”ان کی ہنسی نے مجھے اتنا خوفزدہ کر دیا کہ آنسوؤں کو میں نے اپنے

اندر ہی خشک کر دیا ہے۔ سہارے کے لیے میں نے ہر راہ گیر کا دامن پکڑا

ہے۔ اپنے آپ سے بچنے کے لیے میں نے قہقہوں اور ہنسی میں پناہ چاہی

ہے مگر بے بی میں پھر بھی اکیلی رہی۔“ ۱۴۱

کہانی کے اختتام میں یہ دکھایا گیا ہے کہ اسمگلنگ کے گروپ میں ایڈا پھنس جاتی ہے تو عاصم ہی اس کو پولس سے بچاتا ہے اور سارے ثبوت کے کاغذات جلا ڈالتا ہے اور ایڈا کو بہ حفاظت کسی دوسری جگہ بھیج دیتا ہے۔ ایڈا کو پہلی بار لھاتی ہی سہی، سکون میسر ہوتا ہے:

”بے بی میں تمہارا شکریہ ادا نہیں کر سکتی۔ تم مجھے ہمیشہ یاد

رہو گے۔“ ۱۴۲

اس افسانے میں بھی ایڈا اپنے آپ کو امرتیل سے تشبیہ دیتی ہے۔ اس افسانے کی پیش کش سب سے زیادہ دلچسپ ہے۔ مزاح کا لطف بھی کئی جگہ پایا جاتا ہے۔ جو بے ساختہ قاری کو زیر لب مسکرا نے پر مجبور کر دیتی ہے۔

ایک بار جب ایڈارات کے وقت موسلا دھار بارش میں عاصم سے کہتی ہے:

”چیخ کیوں رہے ہو یہ میں ہوں ایذا دروازہ کھولو“ -۱۴۳

ایڈا کی اچانک آمد پر عاصم کا ردِ عمل یہ ہوتا ہے:

”اگر کوئی کہتا کہ ساری پرانی رو حیں جاگ کر تمہارے کمرے کے باہر

جمع ہیں تو مجھے اتنی حیرت نہ ہوتی جتنی اس نام کے سننے سے

ہوئی“ -۱۴۴

شب انتظار:

گذشتہ افسانے ایسے ہیں جس میں عورتوں کے نفسیاتی مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے اسی سلسلے کی ایک کڑی اس افسانے میں بھی نظر آتی ہے جس میں عورت ایک شدید محبت کرنے والے روپ میں نظر آتی ہے جس کا نام رادھا ہے اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ یہ افسانہ ایک شدید محبت کرنے والی فراق زدہ خاتون کا واقعہ ہے اور تمہید کے لیے جیلہ ہاشمی نے ایک لمبی کہانی بیان کی ہے۔ دونوں کہانیاں مل کر اصل موضوع کے لیے پس منظر کا کام کرتی ہیں اور وہ اصل موضوع اس لڑکی کی سوچ ہے جو اس کہانی کو بیان کرتی ہے وہ افسانے کے آخر میں خود کلامی کے انداز میں اپنے آپ سے سوال قائم کرتی ہے:

”پتہ نہیں دل کی بات کبھی کسی کی سمجھ میں آتی بھی ہے کہ نہیں

اور مقدر بنانے والا جانے کیا بناتا اور کیوں بناتا ہے۔ دیوانگی اور فرزانگی

میں کیا باریک فرق ہے۔ نانا ان باتوں کا جواب دے سکتے ہیں وہ مسائل کا

حل جانتے ہیں مگر دل کی بات کیا سمجھیں گے کیا جانیں گے؟“ -۱۴۵

نانا سماج کے اس فرد کی نمائندگی کرتے ہیں جو فقہ کے مسئلے مسائل اور زندگی کے سارے اصول و ضوابط سے خوب واقف تھے۔ وہ صرف نہیں جانتے تھے تو دل کی باتیں۔ چنانچہ وہ اپنے بھائی امام علی کے دل کی بھی باتیں نہیں سمجھ پاتے اور اس کو گھر سے نکال دیتے ہیں جس کی بنا پر امام علی کی دنیا اجڑ جاتی ہے اور اس سے وابستہ ایک عورت بے سہارا ہو جاتی ہے۔ امام علی بہت دل گردے کا آدمی تھا جس کی طرف اشارہ اس افسانے میں کئی جگہ کیا گیا ہے۔ وہ رادھا سے شادی اپنی محبت کی خاطر نہیں بلکہ اس کی حالت پر ترس کھا کر کرتا ہے۔ وہ ایک اجنبی لڑکی کی اپنے

تیس دیوانگی دیکھ کر اپنا لیتا ہے۔ رادھا شادی کے بعد امام علی کے یہاں کی ساری رسم و رواج اپنا لیتی ہے اور وہ اسلام مذہب کو بھی قبول کر لیتی ہے جب کہ وہ ایک معمولی پنواژن مذہباً ہندو تھی لیکن دس دن بعد پولس ان کو پکڑ کر لے جاتی ہے اور رادھا کا اپنے شوہر کے حق میں بیان دینے سے ہندو مسلم فساد ہو جاتا ہے چنانچہ امام علی کو سزا ہو جاتی ہے اور رادھا کی اپنی سسرال میں واپسی ناممکن ہو جاتی ہے۔ رادھا سے کہہ دیا جاتا ہے:

”جو تو نے کرنا تھا سو کر دیا۔ یہ گھر برباد ہو گیا۔ وہ اب کبھی لوٹ کر یہاں نہیں آسکتا بھلا تو کیوں اپنا وقت برباد کر رہی ہے جہاں سے آئی ہے وہیں لوٹ جا۔ اس گاؤں میں جب اس کے لیے جگہ نہیں تو تو کہاں رہ سکتی ہے“۔ ۱۴۶

اس ساری کہانی کے پس منظر میں راویہ، نانا اور نانا کے بھائی امام علی کے مابین موازنہ کرتی رہتی ہے۔ اس کہانی کو پیش کرنے کے لیے جیلہ ہاشمی نے ایک ایسے کردار کا انتخاب کیا ہے جو ابھی پختہ ذہن بھی نہیں ہے اور نہ ہی اتنی نا سمجھ ہے۔ وہ ایک سن بلوغ کو پہنچنے والی اور ارد گرد سے باخبر رہنے والی لڑکی ہے اس لیے جب وہ بچپن میں امام علی کا نام سنتی ہے تو اس کے معصوم ذہن کو کرید ہوتی ہے اور جب اس کو پتہ چل جاتا ہے کہ وہ کون ہے تو اپنے طور پر گھر کے لوگوں سے معصوم سوالات کرتی رہتی ہے اور یہی سوالات اس کہانی میں معنویت پیدا کرتے ہیں۔

مصنفہ نے اس افسانہ میں بچپن کے کھیل اور واقعات کو ان کی تمام جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ بیان میں ایسی حقیقت نگاری ہے کہ اسے پڑھ کر قاری کو اپنا بچپن یاد آ جاتا ہے۔

اگنی دا:

اگنی دا، تیج سنگھ کی کہانی ہے جو کہ راجا کے نسل سے تعلق رکھتا ہے۔ اپنی داخلی زندگی میں ایک اچھا انسان ہے لیکن بچپن میں اس کے گھریلو حالات اس کے لیے سازگار ثابت نہ ہوئے اس لیے وہ ڈاکو بن جاتا ہے اور یہ سب باتیں ہمیں اگنی دا سے پتہ چلتی ہیں جو اس افسر کو بتاتی ہے جو ڈاکو تیج سنگھ کو پکڑنے کے لیے آیا ہے۔ اگنی دا کون تھی وہ اپنا تعارف اس طرح کراتی ہے:

”میں اگنی داہوں تیج سنگھ کی دائی ماں، ٹھاکر تیج سنگھ کی دائی

ماں“۔ ۱۴۷

اس طرح گنی دا ایک ایسی ہستی کے طور پر ہمارے سامنے آتی ہے جس کی معلومات کو ہم مستند سمجھ سکتے ہیں۔ وہ ٹھا کر تیج سنگھ کے بارے میں بتاتی ہے کہ ٹھا کر تیج سنگھ کی ماں کا اپنے دیور رام سنگھ سے معاشقہ شروع ہو جاتا ہے اس لیے وہ اور رام سنگھ مل کر ٹھا کر تیج سنگھ کے باپ کو زہر دے کر مار ڈالتے ہیں اور پھر یہ دونوں شادی کر لیتے ہیں۔ ان کی اپنی اولاد ہوتی ہے۔ اس طرح ٹھا کر رام سنگھ کو ہمیشہ ٹھا کر تیج سنگھ سے چڑھ رہتی ہے۔ ٹھا کر تیج سنگھ کو دیکھتے ہی آنکھوں میں خون اتر آتا ہے اور اپنے بیٹوں سے اس کا موازنہ کرتا رہتا ہے۔ اس لیے گنی دا تیج سنگھ کو ٹھا کر رام سنگھ کی نظروں سے چھپائے اس کی پرورش کرتی رہتی ہے اور اس کو چپکے چپکے ہر وہ ہنر سکھاتی ہے جو ایک ٹھا کر کے لیے ضروری ہوتا ہے لیکن اس کی اندرونی شخصیت پورے طریقے سے مکمل نہیں ہو پاتی:

”ایک نرا شفا اور گھٹن اور بنا محبت کے پلا ہوا بچہ، سہما ہوا ڈرا ہوا
ڈرایا دھمکایا بچہ وہ آزادی اور دل کہاں سے لاتا جو ٹھا کر بننے کے
لیے ضروری ہے“۔ ۱۴۸

اس طرح ٹھا کر تیج سنگھ گنی دا کی گود میں پرورش پاتا ہے اور تھوڑا بڑا ہونے پر گنی دا اس کو اسکول بھیج دیتی ہے لیکن وہ اسکول سے کبھی گھر واپس نہیں آیا اور دھیرے دھیرے باہر کی دنیا کو اپنا گھر سمجھنے لگتا ہے اس طرح وہ ڈاکو بن جاتا ہے لیکن وہ اندر سے اچھا انسان تھا جس کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے۔ وہ گنی دا کو بتاتا ہے:

”صرف یہ کہتا ہوں کہ جب میرے زخموں کے نشان ابھرتے اور دکھتے
ہیں۔ جب ان میں پھر سے ٹیسیں اٹھتی ہیں تو میں ان لوگوں کے لیے
دوا کھوجتا ہوں جو دکھی ہیں اور جن کی مدد کرنے والا کوئی نہیں۔
میرے لیے کسی گڑھی کی ضرورت نہیں، کسی نیلے پیرے کی ضرورت
نہیں“۔ ۱۴۹

لیکن کہانی کے آخر میں ٹھا کر تیج سنگھ کا انجام وہی دکھایا گیا ہے جو ایک ڈاکو کا ہوتا ہے۔ اس طرح مصنف نے اس حقیقت کی بھی نشاندہی کی ہے۔

اس کہانی میں ’ہوا کا چکر‘ کا وہم دکھایا گیا۔ صحرا کے رہنے والوں کا ماننا ہے کہ جو شخص اپنے پاؤں ہوا کے چکر میں رکھ دیتا ہے۔ وہ باقی بندھنوں سے آزاد ہو کر خوب گھومتا ہے۔ آوارگی میں زندگی گزرتی ہے۔ ٹھا کر تیج سنگھ کے

ساتھ کچھ ایسا ہی ہوتا ہے۔

”چندن کی چتا“ اور ”امر نیل“ کی ہیروئنوں کی طرح اس افسانے میں بھی ڈاکو تاج سنگھ کی ماں کو اپنے کیے پر شرمندگی ہوتی ہے۔ جب ایک بار ٹھا کر رام سنگھ، تاج سنگھ کو بہت مارتا ہے تو وہ چپکے سے رات میں ٹھا کر تاج سنگھ کے لیے دوا لے کر جاتی ہے اور اس کی حالت دیکھ کر اس کے آنسو پھلک پڑتے ہیں۔

اس کہانی کا موضوع عام ہے جس کے ذیلی سطح میں مصنفہ کا خاص موضوع بھی شامل ہے۔ یعنی دنیا میں ایسا ہوتا رہتا ہے۔ کب کیا سے کیا ہو جاتا ہے۔ ایک جگہ گنی دا کہتی ہے:

”اس دھرتی پر تماشے ہوتے ہیں اور آکاش یہ تماشے دیکھتا ہے۔ دیکھتے ہی دیکھتے کچھ سے کچھ ہو جاتا ہے۔ راجے ڈاکو بن جاتے ہیں۔ عزت دار بڑے لوگ بس مٹی میں مل جاتے ہیں“۔ ۱۵۰

نگارِ وطن:

اس مجموعے کی سب سے مختصر کہانی ہے۔ یہ افسانہ جنگ کے خلاف ایک صدائے احتجاج ہے۔ کہانی کا آغاز ایک زخمی سپاہی اور نرس کے مکالمے سے ہوتا ہے اور اختتام سپاہی کی موت پر ہوتا ہے۔ سپاہی کا نام گل شیر ہے جو اپنی میٹھی یادوں کے ساتھ ساتھ فوج میں زبردستی بھرتی کیے جانے کا واقعہ بھی سناتا ہے جب کہ وہ اپنی چھوٹی سی دنیا میں مگن تھا۔ ماں باپ ہوتے ہیں اور ایک خوبصورت بیوی ہوتی ہے۔

کہانی میں گل شیر دعوے تو کئی جگہ کرتا ہے کہ اس کا وطن بہت خوبصورت ہے اور وہ اپنے وطن سے بے پناہ محبت کرتا ہے اور اسے اپنے وطن کی پکار بھی سنائی دیتی ہے۔ اس کے لیے دس عمریں بھی گنوا سکتا ہے لیکن کس لیے اور کیوں اس کا جواب مندرجہ ذیل اقتباس میں ملے گا:

”میری بات سنو۔ مجھے تو زمین بھی دلہن کی طرح لگتی ہے۔ آدمی کے لیے جان دے سکتا ہے۔ اس کی ایک جھلک دیکھنے کے لیے آدمی ساری عمر سفر کر سکتا ہے۔ وہ زمین جس کے لیے وہ زندہ ہے وہ سر کے بل چل کر اس تک جانے کے لیے ایک عمر نہیں دس عمریں بھی گنوا سکتا ہے۔“ ۱۵۱

مذکورہ بالا اقتباس میں گل شیر اپنی جان تو گنوا سکتا ہے لیکن اس آس پر کہ اس کو اپنی زمین پر واپس جانے کا، اور اپنی دنیا پھر دیکھنے کو ملے، یعنی اسے زندگی سے پیار ہے۔ اس کے علاوہ بھی کئی ایسے مواقع ہیں جہاں اس کے جملے اور حرکات و سکنات سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ عام آدمی کی طرح عام زندگی جینا چاہتا ہے۔ نرس جب گل شیر کو زہر کی گولی دیتی ہے تو اس سے کہتی ہے:

”کاش تم اپنی ایک عمر اور یہ چھوٹی سی زندگی اس کے لیے دے سکتے تم نے اپنی جان ایک ایسے جھوٹ کے لیے دی ہے جس میں تمہیں یقین تک نہیں ہے اور کبھی نہیں تھا“۔ ۱۵۲

تو وہ چونک کر کہتا ہے کہ:

”کیا کہہ رہی ہو؟“۔ ۱۵۳

اور جب زہر اثر کرنے لگتا ہے اور نرس گل شیر سے دعا کرنے کے لیے کہتی ہے تو اس کا ردِ عمل اس طرح ہوتا ہے:

”میرے لیے تم دعا کرو گی۔ تم میرے لیے دعا کرو گی۔ نہیں میرے ساتھ میری ماں کی دعائیں ہیں، میری نور کی دعائیں ہیں۔ میرے گاؤں کے راستے منتظر ہیں اور دعا کرتے ہیں، میرے زمین منتظر ہے، پکارتی ہے اور دعا کرتی ہے“۔ ۱۵۴

اس افسانے میں حقیقت کا رنگ بھرنے کے لیے جیلہ ہاشمی اس کہانی کو زمانوں پہلے اخبار کے سنڈے ایڈیشن میں پڑھی ہوئی بتاتی ہیں۔ مزید فرماتی ہیں:

”تب سے اب تک کتنا پانی پلوں کے نیچے بہہ چکا ہے، وقت نے سات رنگ بدلے ہیں، وطن اور وطن کے معنی بدلے ہیں، ہم نے اپنے سبق سیکھے ہیں، قربانیاں دی ہیں اور قربان ہونا سیکھ رہے ہیں۔ کتنی جنگیں لڑی ہیں، مگر جانے مجھے کیوں ہر سپاہی کی کہانی گل شیر کی کہانی لگتی ہے“۔ ۱۵۵

مذکورہ بالا عبارت جو افسانے کے آخری اقتباس سے ماخوذ ہے، اس سے یہ صاف معلوم ہوتا ہے کہ دنیا

میں بار بار جنگیں لڑی گئیں ہیں اور لڑی جا رہی ہیں اور اس میں لڑنے والے لوگ اپنی جان دیتے ہیں جب کہ وہ بھی گل شیر کی طرح جینا چاہتے ہیں اور اس وطن کے لیے جان دے دیتے ہیں جس کا دائرہ کل ہو سکتا ہے کہ منقسم ہو کر مختصر ہو جائے اور وطن کے معنی بدل جائیں۔

انگریزی حکومت کے زمانے میں یوں ہوتا تھا کہ انگریز ہندوستانی کسانوں کو فوج میں زبردستی بھرتی کر دیتے تھے اور لڑائی کے محاذ پر بھیج دیا کرتے تھے۔ غالباً گل شیر اسی زمانے کا سپاہی ہے کیوں کہ افسانہ میں نرس کا نام کیتھرین مارڈلے ہے اور گل شیر یہ کہتا ہے کہ:

”وہ میری بات نہیں سمجھتیں تو میں ان کی بات کیسے سمجھ سکتا

ہوں۔ اس پر اے دیس میں صرف تم ہی تو ہو جو میرے وطن کی بولی

بول سکتی ہو“۔ ۱۵۶

مکالماتی انداز میں پیش کردہ یہ کہانی اپنے اختصار کے باوجود اپنے موضوع کی ترسیل کرنے میں کامیاب ہے۔

جادوگری:

یہ ایک واضح علامتی افسانہ ہے اور مجموعے کا آخری افسانہ ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ کہانی جیلہ ہاشمی خود بیان کر رہی ہیں۔ ان کی بیٹی عاشی کا بھی چھوٹا سا رول ہے جس کے ذریعہ تماشے والا راویہ تک پہنچتا ہے۔ یہ افسانہ بھی ”نگار وطن“ کے ہی موضوع کی اگلی کڑی ہے۔ اس میں بھی کبھی نہ ختم ہونے والی جنگ کے خلاف آواز اٹھائی گئی ہے۔ اس موضوع کا تفصیلاً جائزہ لیا گیا ہے۔ ساتھ ہی اس موضوع کے ساتھ زندگی کے عروج و زوال اور انتشار کی کہانی بیان کرتا ہے۔ انسانیت اور امن پرستی ان تصویروں میں کہیں نہیں ملتی جو تماشے والا راویہ کو دکھاتا ہے۔ تماشے والے کے ذریعے جس کہانی کو پیش کیا گیا ہے وہ زندگی کے تصویر کا ایک رخ ہے کیوں کہ راویہ اس تماشے والے سے خود اس تصویر کے دوسری طرف اچھے رنگ بھرنے اور خوبصورت زندگی کے مثبت پہلوؤں کو بنانے کو کہتی ہے اور تماشے والا بھی یہی کہتا ہے کہ وہ ضرور بنائے گا لیکن اسے انتظار ہے سورج طلوع ہونے کا، سحر ہونے کا:

”بڑو ماں میں نے کب کہا ہے سورج نہیں نکلے گا۔ میں نے کب کہا ہے

رنگ نہیں ہیں خوشی نہیں ہے“..... ”مگر اس لیے ابھی ہمیں انتظار

کرنا پڑے گا“۔ ۱۵۷

اور آخر میں راویہ کا یہ کہنا کہ:

”اسے واپس آنا ہی ہوگا تاکہ تصویروں کی دوسری خالی طرف بھی مجھے دکھا سکے۔ میں منتظر رہوں گی۔“ ۱۵۸

رجائیت کی علامت ہے۔ وہ مایوس نہیں ہے۔ اسے امید ہے کہ ایسا دن بھی آئے گا اور تماشے والے کو بھی اگر دیکھا جائے تو اس نے کوشش کی ہے۔ وہ تصویریں دکھاتے ہوئے راویہ سے کہتا ہے:

”نہیں میں ان سے تو کچھ نہیں کہتا میں تو گزرتے ہوئے لوگوں کو یہ آئینے دکھاتا ہوں جو نئی اور پرانی نسل کے درمیان کا پُل ہیں۔“ ۱۵۹

تماشے والا راویہ کو کئی تصویریں دکھاتا ہے۔ اس کی پہلی تصویر میں، دھند اور مٹی ہوئی صورتوں سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک ختم ہوتی نسل کے آخری نقوش ہیں اور دوسری تصویر سے لگتا ہے کوئی قوم جنم لے رہی ہے۔ تخلیق سے پہلے سب چیزیں نامعلوم شے کی طرح ہوتی ہیں، اس موضوع کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ سیاہ پانی پر تیرتی ہوئی ناؤ دکھائی گئی ہے جو دکھائی نہیں دیتی اور نہ ہی اس کا کھینے والا۔ یہاں پر ایسا لگتا ہے کہ کھینے والے سے مراد خدا ہے جس کو علامت کے طور پر بیان کیا گیا ہے کیوں کہ وہی ذات پاک ہے جو دکھائی نہیں دیتی اور پوری کائنات کا نظام اسی کے دم سے ہے لیکن اسی تصویر میں وہ ناؤ کنارے لگتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ لوگ پرسکون اور خوشی خوشی ناؤ سے اترتے ہیں اور زمین کو بوسہ دیتے ہیں گویا زندگی کا مقصد مل گیا ہو اور زندگی کو بھرپور طریقے سے جینا چاہتے ہوں۔

لیکن ایسا کب ہوا ہے اور کہاں ہوگا۔ زندگی میں ہر انسان دنیاوی چیزوں کا خواہش مند ہوتا ہے، بہت ساری آرزوؤں اور تمناؤں کا شکار ہو جاتا ہے۔ اپنی آرزوؤں کی تکمیل میں ایک دوسرے پر سبقت حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ اس طرح دنیا دو طبقوں میں منقسم ہو جاتی ہے۔ ایک شکست خوردہ اور ناکام، اس کا جینا نہ جینا برابر ہوتا ہے وہ ایک مردے سے کم نہیں ہوتا۔ دوسرا گروہ جو آگے بڑھتا جاتا ہے، ان کی مسلسل کوشش آگے بڑھ جانے کے لیے جاری رہتی ہے جس کی وجہ سے زندگی کی ہر آسائش کے مل جانے کے باوجود وہ حزن و ملال کی سی کیفیت میں دکھائی دیتے ہیں۔ تیسری تصویر میں اسی موضوع کی منظر کشی کی گئی ہے۔

چوتھی تصویر میں دنیا کے مذہبی رنگ کی جھلک ہے۔ مندر، پجاری اور دیوداسیوں کی بھیڑ ہے۔ افراتفری کا

عالم اس تصویر میں بھی محسوس ہوتا ہے۔ مندر کے برابر ایک منڈی ہے جس میں انسان بک رہے ہیں۔ یہ تصویر کسی خاص دور کی جب انسان بکتے تھے اس کی نمائندگی کرتی ہے۔

اگلی دونوں تصویریں ایک دوسرے کا حصہ ہیں۔ اس میں واضح طور پر سیاست کے پہلو کو دکھایا گیا ہے اور جدید طرز کے طریقہ جنگ کے استعمال کے لیے ہوائی جہاز بھی دکھائے گئے ہیں۔ چاروں طرف آگ ہے۔ لوگ اس میں جل رہے ہیں اور تماشہ دیکھتے ہوئے راویہ کو غور سے دیکھنے پر پتہ چلتا ہے کہ کچھ لوگ کونے میں کھڑے تہمتے لگا رہے ہیں۔ وہ کون لوگ ہیں اس کی وضاحت بھی فوراً ملتی ہے:

”جیسے اس ہولناک آتش زدگی کا سبب وہ جانتے ہوں“۔ ۱۶۰

اس تصویر میں انسانوں کی طبقاتی تقسیم دکھائی دیتی ہے۔ سب کے اپنے اپنے کام ہیں۔ کچھ لوگ تباہی مچانے والے ہیں۔ کچھ لوگ اس تباہی کا شکار ہو رہے ہیں۔ جن لوگوں کو اس تباہی کو ختم کرنے کے لیے متعین کیا گیا ہے وہ کافی کمزور ہیں اور کام بھی بے من سے کر رہے ہیں۔ گویا حفاظتی دستے پر کھلا طنز ہے۔ تصویر میں راویہ یہ بھی دیکھتی ہے کہ:

”وہ کسی سیال پر کھڑے تھے جو ہر دم رواں تھا اور ان کے قدموں کے نیچے سے بہتا پھسلتا آگے نکلا جاتا تھا ان کے آگے اور ان کے پیچھے بھنور رہے“۔ ۱۶۱

اس تصویر کشی سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ جواں نسل جو ہے اس کے چاروں طرف بربادی ہی بربادی ہے۔ آخری تصویر ساری تصاویر میں دکھائے گئے ہولناک تباہی کا انجام پیش کرتی ہے۔ اس میں آدمی کی موت دکھائی گئی ہے۔ قبریں ہی قبریں چاروں طرف ہے اور خون اتنا کہ اس کی گرمی سے جل کر وہاں کی زمین سیاہ ہو گئی ہے۔ زمین انسان کے ظلم اور اس کے خاتمے پر رو رہی ہے۔

پورے افسانے میں تماشے والا اچھایا ہوا ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ وہ کئی موقع پر زندگی اور موت، خالق اور مخلوق کے بارے میں فلسفیانہ گفتگو کرتا ہے۔ ایک جگہ کہتا ہے:

”بی بی دنیا میں کوئی شے نئی نہیں ہے سب کچھ جانے کتنی بار دہرایا جا چکا ہے“۔ ۱۶۲

اس سے ذرا قبل ایک جگہ اور کہتا ہے:

”نہیں یہ تصویریں میں نے نہیں بنائیں۔ تصویریں تو کوئی نہیں بنا سکتا۔ بھلا کوئی تصویر بھی بنا سکتا ہے“.... ”یہ ساری صورتیں تو مٹی میں رنگوں میں چھپی ہوئی ہوتی ہیں یہ سارے خطوط تو کہیں نہ کہیں پہلے سے موجود ہوتے ہیں۔ ہم تو بس ان کو اکٹھا کرتے ہیں۔
مورتیں تو صرف وہی بناتا ہے“۔ ۱۶۳

مندرجہ بالا دونوں اقتباسات سے یہ پتہ چلتا ہے کہ قدرت کے کچھ نظام ہیں جوازل سے ہوتے رہے ہیں اور ابد تک ہوتے رہیں گے لیکن ایک حساس ذہن رکھنے والے کو یہ چیزیں کھٹکتی ہیں کہ آخر ایسا کیوں ہے؟ کاش ایسا نہ ہوتا اور زندگی امن و سکون سے گزرتی۔ یہ خواہش صرف خواہش ہی ہو سکتی ہے جو یقین میں بدل نہیں سکتی اور یہ ایک ایسا خواب ہے جس کی تعبیر ممکن نہیں۔

اس افسانے کے آخری اقتباس میں اسی شدید حسرت کا احساس ملتا ہے:

”مگر بخدا وہ بے نام نشان قبریں دکھائی دیتی ہی رہیں گی
اور سلاخوں کے پیچھے سے بے آس چہرے خالی نگاہوں سے مجھے
تکتے ہی رہیں گے۔ جانے کب تک۔ جانے کب تک“۔ ۱۶۴

ترمورتی:

یہ ایک علامتی افسانہ ہے۔ اس میں اسطورہ کو علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے، اس افسانے کا مرکزی موضوع زندگی اور موت کی حقیقت ہے۔ قدرت کے نظام میں سے یہ ایک ایسا نظام ہے جو ہر ذی روح کے ساتھ پیش آتا ہے۔ ’ساوتری پوجا‘ کے دوسرے دن بنواری دادا اور رجنی دادی کی موت، اور اچلا کی ماں کی پوجا اور برت رکھنے کے باوجود اچلا کے بابا کی موت، مرکزی موضوع کا پتہ دیتے ہیں۔ اس ماجرا سازی کے لیے ہندو مذہب کی ’ساوتری کتھا‘ کو پس منظر کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ ’ساوتری کتھا‘ ایک ایسی لڑکی کی کہانی ہے جو اپنے شوہر کو موت کے منہ سے چھین کر لے آتی ہے۔ اس لیے ہندو مذہب میں بیویاں اپنے شوہر کے لیے ساوتری پوجا اور برت رکھتی ہیں۔ کہانی کے اس مرکزی موضوع کی تعمیر و تشکیل میں سبھی کرداروں نے اہم رول ادا کیا ہے۔ تمام سبھی کرداروں نے

اپنی ذہانت و فطانت کے حساب سے زندگی کی اس پراسرار ریت کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں جس کا انجام موت ہے۔ یہ کہانی بھی واحد متکلم کے صیغے میں پیش کی گئی ہے۔ کہانی اچلا نام کی ایک لڑکی سناتی ہے۔ بنواری دادا چوں کہ عمر رسیدہ اور تجربہ کار شخص تھے۔ فی الحال انھیں زندگی سے سوالات قائم کرتے ہوئے نہیں دکھایا گیا ہے۔ ہو سکتا ہے کبھی کیے ہوں جن کے تجربات کی بنا پر وہ اب موت کی حقیقت کو سمجھتے ہیں اور اسے تسلیم کرتے ہیں۔ اس لیے وہ رجنی دادی سے کہتے ہیں:

”اری بھاگوان میں اور ناستک اری مجھ سے زیادہ کون اس سے پریم کر سکتا ہے مگر میں اس سے ڈرتا نہیں مجھے اس پر وشواس ہے۔ تم تو بس اس کی خوشامد در آمد میں لگی رہتی ہو۔ ڈرتی کانپتی پرچھائیں سے خوف کھاتی ہو۔ پر تمہیں یہ کیوں سمجھ میں نہیں آتا کہ جو ہونا ہے ہو کر رہتا ہے۔ کیا تو ہوا سے لڑ سکتی ہے کیا تو اپنی پوجا اور برت سے ہونی کو ٹال سکتی ہے“۔ ۱۶۵

قدرت کے اس حقیقی نظام سے بنواری دادا کافی مطمئن بھی نظر آتے ہیں کیوں کہ آدمی بہت زیادہ دنوں تک جینا چاہتا ہے لیکن عمر کے آخری موڑ پر آ کر اسے تھکان محسوس ہوتی ہے اور زندگی سے خوف محسوس ہوتا ہے۔ بنواری دادا ایک جگہ اچلا سے کہتے ہیں:

”بٹیا اب میں تھک گیا ہوں بہت تھک گیا ہوں ان بوڑھی چُند بجھتی آنکھوں نے اتنا بہت کچھ دیکھا ہے کہ جینے سے ڈر لگنے لگا ہے اب اور ہمت نہیں رہتی“۔ ۱۶۶

لیکن اچلا ان باتوں کو نہیں سمجھتی شاید عمر کا تقاضہ تھا۔ اچلا اور اس کی درست مونیک دوا یسے کردار ہیں جو نا تجربہ کار کم عمر اور جدید دور کے ہیں۔ مونیک کو اپنے من میں اٹھتے سوالوں کے جواب کی تلاش ہے جو اسے اپنا پچھلا دھرم چھوڑنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ وہ سوچتی ہے شاید اس کو ہندو مذہب سے جواب مل جائے لیکن اس کے سوالات سوالات ہی رہ جاتے ہیں۔ مونیک کے کہنے پر اچلا اسے ’ساوتری کتھا‘ سناتی ہے۔ کہانی سننے میں مونیک کا بار بار سوال قائم کرنا ایک ذہین لڑکی کی علامت ہے۔ مونیک کے ہر سوال اچلا کو کوفت اور جھنجھلاہٹ میں مبتلا کر دیتے ہیں

اور کبھی کبھی اچلا جواز بھی پیش کرتی ہے لیکن جب مونیک کہانی کے آخر میں یہ پوچھتی ہے:

”ستیه وان اور ساوتری اب بھی کہیں ہوں گے“۔ ۱۶۷

اچلا جواب دیتی ہے:

”کیوں؟ ست یُگ ختم ہو گیا پُگ بیت گئے صرف دیوتا امر ہوتے ہیں

آدمی کیسے اتنی دیر ٹھہر سکتا ہے؟“۔ ۱۶۸

اچلا کا جواب مونیک کے لیے تسلی بخش نہیں ہوتا، مونیک کہتی ہے:

”بات تو تب ہوتی کتھا کے قابل اگر وہ دونوں اب تک ہوتے۔ وہ ایک بار

موت کے سمندروں کو پار کر چکے تھے۔ واپس آچکے تھے یم دیوتا کے

ساتھ انہوں نے لمبی مسافت طے کر لی تھی پھر انہیں مرنا نہیں چاہئے

تھا“۔ ۱۶۹

اس جواز پر اچلا سوچنے پر مجبور ہو جاتی ہے کہ اس کا ذہن پہلے ادھر کیوں نہیں گیا۔ دونوں ہی اس بات کو تسلیم کر لیتے ہیں کہ موت تو برحق ہے لیکن ایسا کیوں ہے؟ اس سوال کا جواب ان دونوں کے پاس نہیں تھا۔ چنانچہ وہ طے کرتی ہیں کہ صبح وہ بنواری دادا سے اس مسئلے کا حل پوچھیں گے لیکن ان کی امید کا آخری دیا بھی بجھ جاتا ہے۔ اگلی صبح بنواری دادا کی موت اور مذکورہ بالا سبھی نکات پر غور کرنے سے یہ اشارہ ملتا ہے کہ ہر آدمی بقدر ذہانت زندگی اور موت کے متعلق اپنے آپ سے سوال قائم کرتا ہے لیکن صدیوں میں کسی ایک کو زندگی اور موت کی آگہی حاصل ہو پاتی ہے۔ ہر ایک کو یہ عرفان حاصل نہیں ہوتا۔ گوتم بدھ کا ذکر جیلہ ہاشمی نے اس افسانے میں اسی سلسلے میں کیا ہے۔ اس طرح ایک واضح حل کی طرف اشارہ ملتا ہے۔

ایک جگہ اچلا سوچتی ہے:

”موکش کے چکر میں ہو سکتا ہے کبھی اگیان سے گیان سے بھی دور

کوئی روشنی پاسکے۔ مجھے تو اس سبب کی سمجھ نہیں آتی۔ میں

سمجھنے کی کوشش میں بھی نہیں ہوں مجھے ایک کرن چاہئے جو

اس دھند میں لپٹے ہوئے اداس جیون کو جگمگا دے۔ مجھے آتما کا گیان

نہیں چاہئے کیوں کہ اس کے لیے تو ساکی منی گوتم نے اپنا راج پاٹ تھ دیا تھا جو انہوں نے پایا سب کوئی تو نہیں پاسکتا۔“ ۱۷۱

یہاں اچلا کی یہ سوچ ایک ایسے کردار کی لگتی ہے جو موت کی حقیقت کو تسلیم کرنے کے باوجود اس کڑوے سچ سے گریز کر رہی ہے، ایک ایسی زندگی جینا چاہتی ہے جس میں ایک کرن ہو اور روشنی ہو۔ اس طرح یہ افسانہ موت کی سچائی سے پردہ اٹھاتا ہے لیکن ساتھ میں زندگی کی دعوت بھی دیتا ہے جو کہ رجائیت کی علامت ہے۔

اس افسانے میں بھی تشبیہات و استعارات اور فطری مناظر دوسرے افسانوں کی طرح موجود ہیں۔ ستیہ وان کی طرف موت کا بڑھنا، اس کا مرنا اور ایم راج کے پیچھے پیچھے ساوتری کا سفر کرنا، ان سبھی مناظر کی بھرپور عکاسی کی گئی ہے۔ دوسرے افسانوں کی طرح اس میں خواب اور اوہام کا سہارا نہیں لیا گیا ہے بلکہ ایک ہندو فلسفے کے ذریعہ موت کی حقیقت کو سمجھایا گیا ہے۔ البتہ کچھ جملے آگے پیش ہونے والے واقعے کا پتہ دیتے ہیں۔ جیسے شروع میں ہی رجنی دادی کی پوجا کرتے وقت ان کے چہرے کا جائزہ اس طرح لیا گیا ہے:

”دادی کا چہرہ لو دیتا تیز تیز چمک رہا تھا جیسے بس ساری ہمت کے ساتھ انتم بار پورے کا پورا جل جانے والا دیا ہو۔“ ۱۷۲

دشیت جنوں پرور:

یہ افسانہ اس مجموعے کا منفرد افسانہ ہے اس کی پیشکش بہت ہی خوبصورت ہے۔ مصنفہ نے اس افسانے میں صحرائی علاقہ کے فطری مناظر کو دکھا کر زندگی کے سچے اور خوبصورت رنگ کو دکھایا ہے۔ ایک ایسی دنیا دکھائی ہے جو ژولیدگی اور کشافت سے پاک اور بہت ہی پرسکون، مطمئن اور دلکش ہے۔ یہ دنیا اپنی ان ساری خوبیوں کے باوجود بھی مادیت پرست دنیا کے باسی کو اپنی طرف کھینچتی تو ہے لیکن جوڑ نہیں پاتی کیوں کہ انسان کو مادیت نے اس طرح چاروں طرف سے گھیر رکھا ہے کہ وہ اس کے سحر سے باہر نکل نہیں پاتا۔ اس طرح اس افسانے میں یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ زندگی تو سبھی جیتے ہیں بس جینے کا الگ الگ طریقہ ہے۔ کوئی اپنی زندگی کو مادی اشیاء کا محتاج بنا لیتا ہے اور کوئی اپنی زندگی کو بہت ہی سادہ طریقہ سے جیتا ہے جب کہ انسان بھی ہر چیز کی طرح فانی ہے۔ قافلہ سالار نے کہا تھا:

”تم دیکھتے ہونا دین گڑھ کے قلعے کو، ان پانچ کنوؤں کو، ان مٹے ہوئے

شہروں کو۔ یہاں سے پرے اور بھی ایسے نشان ہوں گے ہماری طرح ہم

سے بہتر لوگ ہوں گے۔ پر وہ لوگ کہاں ہیں؟ موت اچھا بُرا برابر کر دیتی ہے۔“ ۱۷۲

اس افسانے میں بڑھیا نے اہم کردار نبھایا ہے۔ مرکزی موضوع کی سب سے زیادہ وضاحت اسی کے گفتگو سے ہوتی ہے۔ افسانے کے آخر میں وہ راوی سے ایک سوال پوچھتی ہے:

”اگر تم نے کھپ کے ریشے سے کپڑا بنانے کا راز سمجھ لیا تو تم کو کیا ملے گا۔“ ۱۷۳

راوی جواب دیتا ہے:

”ہمارا ملک ترقی کر سکے گا ہم دوسروں کے مقابلے میں اپنا آپ ثابت کر سکیں گے۔“ ۱۷۴

راوی کے اس جواب کے بعد پھر وہ پوچھتی ہے کہ:

”پھر کیا ہوگا اس سے آگے اور اس سے آگے۔“ ۱۷۵

اس طرح راوی زندگی کی اس حقیقت کو جان لینے کے بعد بھی کہ کسی بھی چیز کو ثبات نہیں، ہر چیز فانی ہے، وہ اپنی دنیا سے رشتہ نہیں توڑ پاتا، جب کہ اسے، زندگی کے سچے رنگ کو دیکھنے کا موقع بھی ملتا ہے نیز اس سے لطف اندوز اور مسرور بھی ہوتا ہے۔ کہتا ہے:

”اگر میں چند دن اور اس جادو کی سر زمین میں رہا تو اس طلسم سے رہائی نا ممکن ہو جائے گی... مگر مجھ میں ہمت کی کمی تھی اس حیرت کدے سے ناتا جوڑے رکھنے کے لیے۔“ ۱۷۶

راوی اس طبقہ کی نمائندگی کرتا ہے جو مادیت پرست ہے۔ جہاں زندگی کی گہما گہمی ہے۔ ہر شخص ترقی کرنا چاہتا ہے اور اپنا آپ ثابت کرنا چاہتا ہے۔ ایک نظام کے باوجود بھی افراتفری کا عالم ہے لیکن تفصیل بیان نہیں کی گئی ہے بلکہ خوبصورتی سے دوسرے طبقے کا بھرپور جائزہ لیتے ہوئے بلا واسطہ طریقے سے مادیت پرست طبقے پر روشنی ڈالی گئی ہے:

”یہ عجیب آزاد زندگی تھی۔ میری دنیا سے یکسر مختلف۔ مجھے تو اس زندگی سے پیار ہو چلا تھا۔ کہیں جانے کی جلدی نہیں، کچھ کرنے کی

جلدی نہیں، کوئی عجلت نہیں، کوئی ڈر نہیں، کوئی قانون نہیں اور
پھر بھی ایک نظام ہے، مربوط اور سادہ جس سے ہر کام ہوتا ہے اور
اندر بس امن ہی امن تھا“۔ ۷۷

لوگوں کی طرح راوی بھی ترقی کرنا چاہتا ہے اور ترقی کرنے کی غرض سے کھپ کے پودے پر تحقیق کرنے
کے لیے دین گڑھ جانا چاہتا ہے۔ دین گڑھ صحرائی علاقہ ہے جہاں انسان کو پہنچنے کے لیے مشکل سفر سے گزرنا پڑتا
ہے۔ راوی بھی اسی مسئلے سے دوچار تھا لیکن اتفاق سے ایک قافلہ کا ساتھ مل جاتا ہے۔ قافلے میں سبھی عمر کے مرد،
عورتیں اور بچے موجود تھے۔ اس طرح سفر کے دوران ہی راوی اور اس قافلے والوں کی آپسی گفتگو، حالات اور
حادثات کے توسل سے صحرائی زندگی کا نقشہ بہت ہی خوبصورت انداز میں پیش کیا گیا ہے اور موضوع کی ترسیل کے
لیے جزئیات نگاری سے کام لیتے ہوئے کئی نکات سے مفہوم کی وضاحت کی گئی ہے۔

سبیل جو کہ اس افسانے کا ضمنی کردار ہے مگر دلچسپ ہے۔ جیلہ ہاشمی اس کردار کے حرکت و عمل کے توسط سے
بھی اپنے موضوع کی وضاحت کرتی ہیں۔ سبیل کو دورے پڑتے ہیں اور اس شدت کو راوی بیماری کا نام دیتا ہے وہیں
بڑھیا اس بیماری کو بہت ہی سہل انداز میں لیتی ہے اور اس کو زندگی کا ایک حصہ بتاتی ہے۔ کہتی ہے:

”سب ٹھیک ہے بابو۔ یہ بیماری نہیں شدت ہے شدت.... ایسے ہی چلتا
ہے، بیٹے جب تک زندگی ہے، سب چلتا ہے۔ خود ہی ٹھیک ہو جاتا ہے
اور موت کے آگے تو کسی کا زور نہیں“۔ ۷۸

پانی صحرائی علاقوں کے لیے انمول ہوتا ہے۔ سفر کے دوران بارش بھی ہوتی ہے۔ قافلے کے لوگ اس بارش
سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ وہیں راوی لطف اندوز ہونے کے ساتھ ساتھ ایک خوف بھی محسوس کرتا ہے۔ اس طرح
راوی دو مختلف کیفیات سے دوچار ہوتا ہے۔ راوی کا خوف محسوس کرنا اس بات کی نمائندگی کرتا ہے کہ وہ مادی دنیا
کا رہنے والا ہے اور لطف اندوزی سے یہ ظاہر ہوتا کہ وہ صاف ستھری زندگی میں کشش بھی محسوس کر رہا ہے۔

بیانیہ انداز میں لکھے گئے اس افسانے کا راوی واحد متکلم ہے۔ افسانے میں اس کے نام کا تذکرہ کہیں نہیں
ہوتا۔ اگر موضوع کو دیکھا جائے تو وہ نیا نہیں ہے لیکن اس کی پیش کش صحرائی زندگی کی طرح دلفریب ہے اور فلسفیانہ
رنگ بھی نمایاں ہے۔ کہانی کے پس منظر کے لیے روہی اور اس کے آس پاس کے علاقے کو منتخب کیا گیا ہے۔

اس لیے الفاظ اور جملے اسی طرح کے استعمال ہوئے ہیں جیسے ”روہی“ میں استعمال ہوئے ہیں اور سبل کی بے نیازی ”روہی“ کے مریم کی یاد دلاتی ہے۔

”رنگ بھوم“ کے زیادہ تر افسانوں کا موضوع نسائیت پر مبنی ہے۔ لہذا زیادہ تر کردار نسوانی ہیں لیکن جمیلہ ہاشمی نے نسائیت کے اظہار سے ہٹ کر دوسرے موضوعات بھی شامل کیے ہیں۔ ”دشت جنوں پرور“، ”نگار وطن“، ”ترمورتی“ اور ”جادوگری“ میں زندگی کے اس فلسفیانہ رخ کا تجزیہ ملتا ہے جو کائنات کی ابتدا سے جاری و ساری ہے۔

اس مجموعے کے زیادہ تر کردار مسلم اور ہندو ہیں۔ تقریباً ہر کہانی کے آخر میں راوی کا تبصرہ اور خود کلامی موضوع کی تہہ تک پہنچنے میں معاون ہوتے ہیں اور افسانے کی معنویت کو اجاگر کرتے ہیں۔

چنانچہ مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ”رنگ بھوم“ میں شامل تخلیقات کے موضوعات کافی پیچیدہ ہیں۔ فلسفیانہ فکر شاعرانہ نثری اسلوب میں پیش کی گئی ہے۔ خوبصورت جملوں، تشبیہات اور استعاروں سے معمور ہیں۔ کردار سازی اور واقعہ نگاری میں یہ مجموعہ ”آپ بیتی اور جگ بیتی“ سے بہتر ہے۔ یقیناً اس کی وجہ ایک منجھے ہوئے فن کار کی آخری تخلیق کردہ کتاب ہے۔ اس کے کئی طویل افسانے ناولٹ کا پیش خیمہ معلوم ہوتے ہیں۔

متفرق افسانے

☆ اکیلا پھول

☆ چراغِ لالہ

☆ ہوائے دل

متفرق افسانے

”اکیلا پھول“، ”چراغِ لالہ“ اور ”ہوائے دل“ جمیلہ ہاشمی کے ایسے افسانے ہیں جو کسی بھی مجموعے میں شامل نہیں ہیں۔

اکیلا پھول:

یہ افسانہ ’رسالہ نیا دور‘ کراچی کے اکتوبر ۱۹۶۷ء کے شمارے میں شائع ہوا۔ ۱۹۷۱ء یہ خالصتاً ایک رومانی انداز میں پیش کی گئی، ایک انوکھے تجربے کی کہانی ہے۔ واقعہ انوکھا نہیں ہے لیکن جس طرح مرکزی کردار نے اس کو اخذ کیا ہے، اس میں انوکھا پن ہے۔ اس لیے اس افسانے کو ایک کیفیت کا افسانہ کہا جاسکتا ہے جس سے راوی دو چار ہے جو اس کی زندگی کا تنہا تجربہ ہے اور اس کے دل پر پوری طرح نقش ہے۔ جہاں پر واقعہ ختم ہو چکا ہے وہیں سے اس کہانی کی ابتدا ہے۔

منظر نگاری سے اس افسانے کا آغاز ہے۔ فطرت کے خوبصورت مناظر بیان کیے گئے ہیں لیکن اس میں گھٹن شامل ہے جس کی وجہ سے فضا میں دھند ہے۔ ایسا اس لیے ہے کیوں کہ راوی کے اندر کی کیفیت کچھ ایسی ہے اور اس کا احساس اس میں شامل ہے جو اس کے ذہن کو کیف بھی دے رہا ہے اور الم بھی دے رہا ہے۔

راوی کا نام ریاض ہے جو ایک پختہ عمر کا آدمی ہے جس کی زندگی میں عطیہ نام کی لڑکی غیر ارادی طور پر شامل ہو جاتی ہے۔ واقعہ جس طرح بیان کیا گیا ہے اس سطح پر اگر عطیہ کی شخصیت کا جائزہ لیا جائے تو عطیہ ایک بھٹکتی ہوئی، پیار کی بھوک لڑکی معلوم ہوتی ہے کیوں کہ وہ ہر ملاقات میں راوی سے چٹ جاتی ہے، روتی ہے اور راوی سے کافی چھوٹی ہونے کے باوجود اور اس کی گھریلو زندگی سے واقفیت ہونے کے باوجود اس کی محبت کی طلبگار ہے۔ آخری ملاقات میں راوی سے کہتی ہے:

”مجھے سہارے کی ضرورت تھی اور تم میرا سہارا بننا نہیں چاہتے تم کو مجھ سے قطعاً کوئی دلچسپی نہیں۔ یہ میری اور تمہاری آخری ملاقات ہے۔ میں نے تمہیں دل و جان سے چاہا ہے تم مجھے نہیں چاہ سکتے یہ میری بد قسمتی ہے اور میں کیا کہوں؟“ ۱۸۰

جب عطیہ کو محسوس ہوتا ہے کہ راوی اس کا سہارا نہیں بن سکتا تو وہ اس سے کنارہ کش ہو جاتی ہے لیکن اس افسانے میں اس طرح کے جملے بھی موجود ہیں جیسے:

”ریاض یار دیکھو یہ کیسی لڑکی ہے اس کردار کے لیے کتنی موزوں ہے
تم اگریہ جانتے کہ وہ کون ہے تو اس ڈرامے کا لطف دوبالا ہو
جاتا“۔ ۱۸۱

”جب مجھ سے روٹھ جانے کے بعد بظاہر تم کبھی مجھے نہیں ملیں مگر
اکثر تم دوسروں کے پہلوؤں میں اوروں کی موٹروں میں غیروں کے
ساتھ مجھے دکھائی دی ہو“۔ ۱۸۲

ان فقروں سے عطیہ کی شخصیت گنجلک ہو جاتی ہے۔ اس کی فطرت کیوں ایسی تھی اس کا جواز اس افسانہ میں
نہیں ملتا۔

عطیہ کی خود سپردگی کے باوجود راوی اس کا فائدہ نہیں اٹھانا چاہتا بلکہ وہ خود اس کی حفاظت کرتا ہے۔ اس سے
راوی کی بنیادی شرافت کا پتہ چلتا ہے۔ راوی کہتا ہے:

”پھر اب کہ میرے بالوں میں سفیدی جھلکنے لگی تھی تم مجھے ایسے
سچے گلاب کی طرح لگیں جو میرے ذرا سا چھونے اور ہاتھ لگانے سے
اپنا رنگ اور خوشبو کھو دے گا..... مجھے آج بھی معلوم ہے اگر
میں تمہیں آسرا دیتا تو تم اس ہٹ تک پہنچ سکتیں مگر میں تمہاری
نگاہوں کے عزم سے آج اپنے آپ کو بچانا چاہتا تھا۔ مجھے معلوم تھا کہ
تمہاری خود سپردگی میرے اشارے کی منتظر ہے مگر میں تمہیں تمہارے
سپرد بھی نہیں کرنا چاہتا تھا“۔ ۱۸۳

لیکن جس طرح عطیہ کو راوی قبول کرتا ہے اور انجانے ہی میں اس کے طلسم میں گرفتار ہو جاتا ہے اس سے
اس کے مزاج کی جمال پرستی ظاہر ہوتی ہے جو عام سی بات ہے۔ اسی بنا پر یہ کہا گیا ہے کہ واقعہ انوکھا نہیں ہے لیکن
راوی کے عطیہ سے ربط کی نوعیت انوکھی ہے۔

یہ افسانہ بھی جیلہ ہاشمی کے بیشتر افسانوں کی طرح ’یاد نگاری کی تکنیک‘ میں پیش کیا گیا ہے۔ فطرت نگاری ایک طویل اقتباس میں موجود ہے جو بہت ہی خوبصورت ہے اور عطیہ کی شخصیت کی طرح ہی اپنے اندر ایک طلسم رکھتی ہے:

”دم گھونٹنے والی خوشبوئیں آوارہ و پریشان خیالوں کی طرح ہر طرف سے یورش کر رہی ہیں۔ جنگل کی باس اندھیرے میں ملتی گھات سے نکل کر حملہ کرنے والے ڈاکو کی طرح بے عین میں تمہاری خوشبو کی طرح عطیہ بیگم جو اچانک کہیں سے نکلتی اور مجھے اپنا دم گھٹتا ہوا محسوس ہونے لگتا۔ تمہاری شخصیت یہی باس تھی عطیہ بیگم جو مجھے آج تک مقید کیے ہوئے ہے اور مغرب میں اکیلے تارے کی طرح تمہارا وجود۔ یہ تمہارے وجود کا المیہ تھا عطیہ بیگم جو آدمی کو بے بس کر دیتا تھا“ ۱۸۴

عطیہ کو خوشبو سے تشبیہ دینا، عطیہ کی شخصیت کا انتشار بکھراؤ اور قابو میں نہ آنا، ظاہر کرتا ہے۔

چراغِ لالہ:

یہ افسانہ جولائی ۱۹۸۱ء میں شائع ہوا۔ ۱۸۵۔ یہ افسانہ ”اکیلا پھول“ اور ”ہوائے دل“ کے بہ نسبت مختصر ہے۔ اسی نام سے جیلہ ہاشمی کا ناولٹ بھی موجود ہے جو ابھی تک غیر مطبوعہ ہے۔ اس افسانہ میں تنہائی، جلا وطنی، ہجرت اور اجنبیت کا کرب موجود ہے۔ ہجرت کئی طرح کی ہوتی ہیں۔ ان میں سے ایک ہجرت یہ بھی ہے کہ کوئی شخص اپنے آپ کو محفوظ کرنے کے لیے اور ذریعہ معاش کی تلاش میں ترک وطن کرتا ہے لیکن وطن سابق کی یادیں، معاشرہ اور تہذیب کی کشش میں اسیر رہتا ہے۔ چنانچہ وہ روحانی تکلیف کو محسوس کرتا ہے جو کبھی شعوری ہوتی ہیں اور کبھی لاشعوری۔

پورا افسانہ ابتدائی سوا سطریں چھوڑ کر ایک خط کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ خط آفندی صاحب کا ہے۔ جس نے کسی دوست کو لکھا ہے۔ یہ خط اب وہ دوست سناتا ہے۔

آفندی بھی ایک ایسا ہی شخص ہے جو منقسم ہندوستان کو دیکھ کر اس کے سسٹم اور نظام کو دیکھ کر اپنے آپ کو غیر محفوظ پاتا ہے اور خود کو ماحول سے ہم آہنگ کرنے کے بجائے یہاں سے فرار اختیار کرتا ہے اور امریکہ میں جا بستا

ہے۔ شعوری طور پر اپنے آپ کو محفوظ اور مطمئن سمجھتا ہے جس کا اظہار وہ خط میں کرتا ہے:

”آدمی کی ساری طاقت اس میں صرف ہو جاتی ہے کہ اپنے حقوق کی حفاظت کس طرح سے کرے اور زندگی کس طرح سے بسر کرے۔ میرا خیال ہے تم بھی میرے اس فیصلے کو پسندیدگی کی نظر سے دیکھو گے۔ میں یہاں جس ادارے میں کام کرتا ہوں اس نے میری تنخواہ میں تقریباً پچاس فیصد اضافہ کر دیا ہے اور یہ بہت بڑی ترقی ہے۔ تم کو معلوم ہو کہ تم بھی کسی نہ کسی طور ایسے آدمی ہو جس کی ضرورت ہے اور جس کے بنا گزارہ نہیں ہو سکتا۔ تو یہ اہمیت آدمی کے کام کرنے کی صلاحیت کو بے پناہ جلا بخشتی ہے“۔ ۱۸۶

آفندی اپنی ذات کو بظاہر بامعنی تو بنا لیتا ہے اور اقتصادی طور پر مستحکم بھی کر لیتا ہے جس کا ذکر مندرجہ بالا اقتباس میں موجود ہے لیکن لاشعوری طور پر وہ اب بھی غیر مطمئن اور غیر محفوظ ہے۔ وہ اپنے ماضی اور کلچر سے کٹ نہیں پاتا ہے۔ یہاں کی اپنائیت اور اپنا پن وہاں اسے دیکھنے کو نہیں ملتی۔ اندرونی طور پر تکلیف کو محسوس کرتا ہے۔ اس لیے وہ اپنے خط میں اس کا اظہار لاشعوری طور پر کرتا ہے:

”فون عطیہ فیضی کا ہے۔ اس نے مجھ سے کہا ہے کہ اگر شام فارغ ہوں تو بیگم مدحت حسین کے ساتھ کھانا کھاؤں۔ اس دور افتادہ ملک میں اتنا اپنا پن۔ حالانکہ میں نے تہیہ کر لیا ہے کہ میں وطن واپس نہیں آؤں گا۔ پھر بھی جی چاہتا ہے نا ہماری بھی کوئی پہچان ہو۔ ہم گم نہ ہوں ہماری کوئی عزت ہو ہمیں بھی چاہا جائے۔ ہاں سچ مچ اب جب کہ میں یہ خط ختم کر رہا ہوں۔ جی چاہتا ہے کوئی ہمیں بھی چاہتا کوئی ہمارے لیے پریشان ہوتا۔ اگر خواہش گھوڑے ہوتیں تو“۔ ۱۸۷

وہاں کی زندگی میں آفندی کو خود اعتماد اور اپنی شناخت بنانے کے دو ہی طریقے ہیں۔ ایک اپنے ہم وطنوں کے بیچ خود کو محفوظ اور مستحکم سمجھنا، دوسرے بھگتی اور کیرتن جیسے مذہبی رسومات میں شامل ہو کر خود کو سکون پہنچانا، خواہ یہ راحتیں تھوڑی ہی دیر کے لیے کیوں نہ ہوں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ان دونوں کا ذکر اس کے خط میں موجود ہے۔

اس کے خط میں ہندوستانی عورتوں کا ذکر کثرت سے ملتا ہے۔ جس کا تذکرہ اس طرح کیا گیا ہے جیسے وہ سب اسی کی طرح بے چین اور مضطرب ہیں۔

اس افسانے میں بھی پیننگ کا تذکرہ ملتا ہے۔ آفندی پیننگ میں لیٹی ہوئی عورت کو، بیگم مدحت سے تشبیہ دیتا ہے اور اس تشبیہ میں دلکشی ہے۔ ملاحظہ ہو:

”لیٹی ہوئی پری کا حسن جیسے چودھویں کا چاند ہو مکمل اور
گدرا یا ہوا۔ جیسے شباب کے آخر میں جیسے سیب پک جائے تو اس پر
چمک ہوتی ہے۔ پکار پکار کر اپنے مکمل ہونے کا اعلان کرتی
ہوئی۔“ ۱۸۸

ہوائے دل:

یہ افسانہ ’رسالہ نقوش‘، لاہور کے دسمبر ۱۹۸۶ء کے شمارے میں شائع ہوا۔ ۱۸۹۔ یہ قصہ اپنے پیش کش، موضوع اور ضخامت کے اعتبار سے ناولٹ سے قریب ہے کیوں کہ اس میں ایک کردار کی پوری زندگی نشیب و فراز کے ساتھ پیش کی گئی ہے۔ یہ افسانہ آزادی کے آخری دور سے تقسیم ہند کے فوراً بعد آزادی کے اولین دور تک کے ماحول پر مشتمل ہے۔

اس افسانے میں تاریخ، سیاست، معیشت اور معاشرت کو پس منظر کے طور پر پیش کرتے ہوئے ایک کردار کی نفسیات کو پیش کیا گیا ہے۔ اس افسانے کی عقبی زمین بنگال ہے اور مرکزی اسٹیج امریکہ ہے۔ یہ جغرافیائی دوری مرکزی کردار نور النہار بیگم کی زندگی کی تبدیلی کو بیان کرتا ہے۔ نور النہار بیگم زندگی کے مختلف نشیب و فراز کی صعوبتیں برداشت کرتے ہوئے آج اس مقام پر پہنچتی ہے جہاں بظاہر اس کی زندگی آسودہ اور مطمئن ہے۔ زمانے کی ہر آسائش کی چیزیں مہیا ہیں لیکن سفر حیات کی اس سیاحت میں مسلسل اس کی روح ایک اضطراب اور بے چینی کا شکار ہے۔ تعیش بھری زندگی حاصل کرنے کے بعد بھی تنہائی اور اپنی بے وقعتی کا احساس اسے باقی رہتا ہے۔

بچپن میں قحط بنگال کی وجہ سے نور النہار بیگم کے بابا نے دوسیر چاول کے بدلے اسے بیچ دیا تھا۔ وہیں سے اسے اپنی کم مائیگی اور بے مول ہونے کا احساس جڑ پکڑ لیتا ہے۔ بنگال کی تاریخ کا یہ اہم نکتہ تھا جس میں لوگ غربت و رہوک کی وجہ سے اپنی اولاد کو بیچ دیتے تھے۔ یہ ایک وقت کا جبر ہی تھا جس کے تحت بے شمار لوگ اس کا شکار ہوئے

اور اس سرزمین کی جو بد نصیبی تھی وہ نور النہار بیگم کی زندگی پر بھی طاری ہو جاتی ہے جس کے سبب وہ احساسِ ذلت سے نہیں نکل پاتی ہے۔ اس نے آگے زندگی میں اپنی بہت بڑی بڑی قیمتیں لگائیں لیکن ان سب کے باوجود اس کی بے وقعتی کا بدل نہیں ہو سکا:

”سیر دو سیر بھات کے بدلے بکی ہوئی میں آج تک سوچا کرتی ہوں کہ چاول زیادہ اہم ہے یا اولاد۔ میں نے ساری عمر آج تک اپنے بہت دام لگائے ہیں میں نے اپنے آپ کے بدلے اتنا بہت کچھ لیا ہے مگر پھر بھی سینے میں ایک ہوک اٹھا کرتی ہے اور ہمیشہ اپنے بے قیمت ہونے کا احساس رہتا ہے بے وقار گری پڑی ایسی شئے جس کو کسی نے چاہت نہ دی کسی نے پیار نہ کیا ہمیشہ میں اپنے آپ کو ایک ایسی کنکری لگتی ہوں جو کسی پاؤں کی چبھن نہ بن سکی“۔ ۱۹۰

یہ احساس نور النہار بیگم کو شاید نہیں رہتا اگر وہ ان پڑھ ہی رہ جاتی لیکن تعلیم نے اس کے حساس ذہن کو متحرک کر دیا۔ ورنہ وہ ایک معمولی زندگی گزارتی جس کی خواہشات اچھا کھانا کھانا اور اچھا پہننا ہی تک محدود رہتی۔ وہ اپنے ماضی کو یاد کرتے ہوئے بار بار اپنے بیچے جانے پر سوال قائم کرتی ہے لیکن ساتھ ہی بنگال کی جو تہذیب ہے اور وہاں کا جو حسن ہے اس کو مسحور کیے ہوئے ہے اس لیے جہاں جہاں بنگال کی مرقع نگاری کی گئی ہے وہاں اس سرزمین کا حسن ایک دلکش انداز میں نظر آتا ہے ساتھ ہی اس وقت کی جب ہندوستان میں آزادی کی تحریکیں چل رہی تھیں اس سلسلے میں بنگال کی بھی اپنی ایک کوشش تھی۔ اس کا بھی ذکر ملتا ہے:

”امریکہ میں تو نہیں مگر اپنے وہاں کوئی ایک گان تو نہیں ہوتا نا۔ نغموں کی سرزمین ہے وہ دیس مرشدی گان ، پھر وہ گانے والوں کی ٹولیاں جو رات رات بھر ہزاروں کی تعداد میں شمعوں کی روشنی میں گاتے تھے بانس کے گھنے جنگلوں سے ڈھنپی ہوئی ندیوں پر بوجھ اٹھائے لخاص، جلیکیا اور پانچوی کشتیاں بہتی ہوئیں اپنے خوف سے نجات پانے کے لیے گاتے ہوئے مانجھی تیزی سے مڑتے ابلتے پھیلتے دریا۔ چاول کی خوشبو میں جنگل کی باس اور نمی سے بوجھل

دھوپ۔ ذرا ذرا سی مچھلیوں سے بھرے تال اور ان سے پرے چنگھاڑتے
ہاتھی اور چائے کے باغوں میں گم ہوتے راستے، گہری سیاہ کاجل سی
گھٹائیں اور دریا جن کا دوسرا کنارہ نظر نہیں آتا اور بے پناہ شور
سے تباہی بن کر آتی ہوئی بورکی آواز۔ دو منزلہ اسٹیمر کی موت
بن کر اٹھتی لہریں۔ جینے اور مرنے کے درمیان لٹکتے ہوئے لوگ۔ ہم
لوگوں کے لیے اگر کوئی پناہ ہے تو گیت میں۔“ ۱۹۱۔

ساتھ ہی میا برج کی تہذیب اور اعلیٰ طبقے کے متاثر کن حالات اور ان کے ذریعہ معاش پر بھی روشنی
ڈالی گئی ہے۔

نور النہار بیگم کو سماجی اعتبار سے کبھی وہ عزت اور رتبہ نہیں ملا جو ہر عام انسان کو ملتا ہے۔ اس کی زندگی میں
دومرد شامل ہوئے جو اس کے حسن کے پجاری ضرور تھے لیکن نور النہار بیگم کو اپنی زندگی میں سماجی اعتبار سے شامل نہیں
کیا۔ ایک شمس الدین ابوالفخر جو عمدہ باجی کے شوہر تھے اور دوسرے مدحت حسین اور ایک مرد جس کا نام کالی چرن
سرکار تھا، اس سے محبت کرتی تھی لیکن اسے پھانسی ہو جاتی ہے۔

عمدہ باجی کے گھر والوں نے ہی نور النہار بیگم کو خرید لیا تھا۔ عمدہ باجی اپنے شوہر سے ازدواجی تعلقات قائم نہیں
رکھ سکیں اور نور النہار بیگم کی طرف شمس الدین ابوالفخر کے التفات کو دیکھتے ہوئے نور النہار بیگم کو ایسے دے دیا جیسے
وہ کسی بھکاری کو روٹی دیتی تھیں۔ عمدہ باجی سات بھائیوں کی اکلوتی بہن تھی اور یہ ساتوں بھائی بنگال کی خفیہ انقلابی
سرگرمیوں سے جڑے ہوئے تھے۔ اپنے ہی گھر کے تہہ خانہ کو اڈا بنا رکھا تھا ساتھ میں ایک کردار کو اور پیش کیا گیا ہے
جس کا نام کالی چرن تھا جو بڑے بھائی کا دوست تھا اور اس سرگرمیوں میں برابر کا شریک تھا۔ طبعیتاً جوشیلا اور غصے
والا تھا لیکن انجانے میں نور النہار بیگم پولس کی ایک جاسوس کو گھر کے تہہ خانے کے متعلق بتا دیتی ہے اور یہ جاسوس رنگ
برنگ چوڑیاں لے کر آئی تھی جس کا بہلا وہ دے کر وہ کم سن نور النہار بیگم سے تہہ خانے کا راستہ پتہ کر لیتی ہے۔ اس بربادی
کے بعد عمدہ باجی کی شادی شمس الدین ابوالفخر سے ہو جاتی ہے۔ شمس الدین ابوالفخر اور عمدہ باجی دونوں ہی واجد علی شاہ کے
خاندان سے تعلق رکھتے ہیں لیکن شادی کے دوسرے، تیسرے دن سے ہی عمدہ باجی پاگلوں والی حرکت کرنے لگتی ہیں۔
کمرے میں عریاں ہو کر چاندی کے سکوں پر چلتی تھیں اور یہ پاگل پن کمرے تک ہی محدود رہتا۔

عمدہ باجی کا پاگل پن کا جواز واضح طور پر نہیں بیان کیا گیا ہے۔ کئی وجوہات کی طرف المیائی انداز میں اشارہ

کیا گیا ہے۔ شاید وہ اپنے بھائی کے دوست کالی چرن سرکار سے محبت کرتی تھی یا پھر وہ اپنے گھر کی بربادی کی وجہ سے ذہنی توازن کھو بیٹھی یا پھر شمش الدین ابو الفخر اس کے معیار پر نہیں اترے کیوں کہ وہ شخص اپنی پرانی گم شدہ تہذیب و اقدار کی شان و شوکت کے کھوجانے کے لیے میں گرفتار تھا۔

بہر حال شمس الدین ابو الفخر نور النہار بیگم کو نئی تہذیب سے آراستہ کرتا ہے اور روتھ نام کی عورت کو جو اینگلو انڈین تھی ایک معلمہ کی حیثیت سے رکھا گیا جو نور النہار بیگم کو انگلش پڑھانے آیا کرتی اور مختلف اساتذہ سے مختلف فنون میں بھی ماہر کرتا ہے۔ پھر بھی شمس الدین ابو الفخر اس سے شادی نہیں کرتا۔

مدحت حسین کا ذکر تفصیل سے نہیں پیش کیا گیا ہے۔ بس اس کے متعلق اس افسانے میں اتنا بتایا جاتا ہے کہ آج نور النہار بیگم جو کچھ بھی ہے اسی کی بدولت ہے۔ اسی کے توسط سے اس نے اتنی لمبی چھلانگ ماری ہے اور بیگم مدحت حسین کے نام سے جانی جاتی ہے لیکن نہ مدحت حسین اس کا شوہر تھا اور نہ ہی اس سے اس کا کوئی رشتہ تھا۔ مدحت حسین کے بارے میں نور النہار بیگم کہتی ہے:

”روتھ کی باتوں نے مجھے جس طرح دیوانہ بنایا وہ بڑی لمبی کہانی ہے۔ مدحت نہ میرے دوست تھے اور نہ میرا ان سے کوئی رشتہ تھا میں نے صرف ان کا سہارا لیا اور نئی دنیا کے اندھیرے میں ایک لمبی چھلانگ لگا دی۔“ ۱۹۲

نور النہار بیگم ایک مانجھی کی بیٹی تھی۔ مانجھیوں کی زندگی ایک ناؤ پر گزر جاتی ہے اور ان کی بیویاں ان کے پیچھے پیچھے پلو ڈالے ہوئے چلتی ہیں۔ نور النہار بیگم اسی طرز زندگی کو حسرت کے ساتھ یاد کرتی ہے۔ نور النہار بیگم کا تمام عیش و عشرت کے باوجود ایک معمولی زندگی کی تمنا، جو اس کی ہو سکتی تھی اور نہیں ہوئی، اس کے دل کی خواہشات کی اڑان کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ اس افسانے کو ”ہوائے دل“ سے موسوم کیا گیا ہے اور اسی وجہ سے پورا قصہ حزن و الم کی کیفیت میں ڈوبا ہوا ہے۔

نور النہار بیگم اپنی کہانی آفندی نام کے ایک شخص کو سناتی ہے۔ آفندی اور نور النہار بیگم کے مکالمے اور طویل بیانات اس افسانے کو جھل بناتے ہیں۔ یہ بیانات فلسفیت سے پُر ہیں اور ان بیانات میں ایمانی انداز اختیار رکھنے کی وجہ سے قصے میں تجسس پیدا ہو جاتا ہے۔ عمدہ باجی اور شمش الدین ابو الفخر کی شخصیت اور ان کے رویوں پر کئی سوال

اٹھ کھڑے ہوتے ہیں لیکن قاری کے ذہن میں اٹھنے والے ان سوالوں کا کوئی خاطر خواہ جواب سامنے نہیں آتا غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ قصے کا محور نورالنہار بیگم کی داستان حیات ہے۔ عمدہ باجی اور ان کے گھر والوں کی دھندلی تصویر پیش کی گئی ہے۔

اس افسانے میں سونار بنگال کی تہذیب و ثقافت کی فضا کی جس طرح مصوری کی گئی ہے اور بہت ہی معمولی لوگوں کی طرز معاشرت اور رنج و راحت کی جس قدر باریک بینی سے تصویر کشی کی گئی ہے اس کی وجہ سے بے ساختہ ہمیں قرۃ العین حیدر کی شاہکار تصنیف ”آخر شب کے ہمسفر“ کی یاد دلاتی ہے۔

ویسے تو یہ ایک کردار کی کہانی ہے جو مصنفہ کے خاص موضوع وقت کی جبریت کی ذیلی سطح پر مبنی ہے۔ اس افسانے میں بیشتر کہانیوں کی طرح بودھ مذہب اور گوتم بدھ کا ذکر بھی ملتا ہے۔ تصویروں کے ذریعہ بھی منظر نگاری کی گئی ہے اور پیشین گوئی کرنے والی ایک عورت کا بھی ذکر ملتا ہے جو نورالنہار بیگم کی آگے کی زندگی کے متعلق بتاتی ہے۔ تشبیہات و استعارات بھی انوکھی استعمال کی گئی ہیں۔

جیسے:

”اور وہ خود کون تھی وقت کے چیتھڑے پر ٹکی مورتی“ - ۱۹۳

”میں نے اس کے سفید کنول جیسے چہرہ کو جو اس کمرے کے ملگجے

اجالے میں پر اسرار پانیوں پر تیرتا لگتا تھا“ - ۱۹۴

اور وہ اپنی پسندیدہ تشبیہیں اس ناولٹ میں بھی استعمال کرتی ہیں۔

جیسے:

”تم نے بڑی بڑی آنکھیں دیکھی ہوں گی..... جیسے ان میں ستارے

کوٹ کر بھرے گئے ہوں..... یوں سمجھ لو جیسے مندر کے دوار کھل

جائیں“ - ۱۹۵

باب پنجم

جمیلہ ہاشمی کے اسالیبِ اظہار کی نوعیتیں

جمیلہ ہاشمی کے اسالیب اظہار کی نوعیتیں

جمیلہ ہاشمی بنیادی طور پر رومانی فلشن نگار ہیں۔ پیش کش کے اعتبار سے بھی اور موضوعات کے انتخاب میں بھی۔

رومان کو اکثر صرف حسن و عشق کے اظہار سے جوڑا جاتا ہے جب کہ ایسا نہیں ہے۔ رومانیت اس کو کہتے ہیں جو واقعیت کے برخلاف ہو اور تخیل پر مبنی ہو۔ تخیل پر مبنی چیزوں میں انسان اس دنیا کی تخلیق کرتا ہے جو اس کا دل چاہتا ہے۔ دل کی دنیا میں وہ باتیں ممکن نظر آتی ہیں جو واقعیت میں ممکن نہیں اس لیے اس کو عینیت اور مثالیت کا نام بھی دیا جاتا ہے۔ جب تخیل کے توسط سے اس دنیا تک ہم پہنچتے ہیں تو فاصلے کی وجہ سے تمام چیزیں دھندلی نظر آتی ہیں اس لیے اس طرح کے ادب میں دھندلاہٹ نظر آتی ہے۔

سید ہادی حسن رومانیت کے بارے میں کہتے ہیں:

”فاصلہ نظارے کو ایک طلسمی کیفیت بخش دیتا ہے۔ یہ رومانیت کا خلاصہ ہے۔ فاصلے کی یہ خاصیت ہوتی ہے کہ وہ چیزوں کے نقش و نگار میں ایک دھندلا ہٹ، ایک مدہم پن، ایک گھلاوٹ پیدا کر دیتا ہے۔ یہی صفات جب جذبوں میں پیدا ہو جائیں تو وہ ایک نرمی، ایک ڈھیلی ڈھالی کیفیت ایک ابہام کی صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ یہ ہیں وہ صفات جو رومانیت کو مرغوب ہیں۔ ان میں ایک اور بنیادی صفت مضمر ہوتی ہے۔ یعنی واقعیت سے گریز“۔

جمیلہ ہاشمی خود اس بات کا اعتراف کرتی ہیں کہ وہ رومانوی اسلوب کی پیروی کرتی ہیں اور ساتھ میں یہ بھی بتاتی ہیں کہ رومان ان کی نظر میں کیا ہے۔ وہ کہتی ہیں:

”میں اسے تسلیم کرتی ہوں۔ رومان صرف عشق و محبت کی داستان نہیں ہوتا۔ رومان تو ہر انمول چیز میں ہوتا ہے ہر نامعلوم چیز میں، ہر اندھیرے میں رومان ہوتا ہے اور اس کی تلاش ہر رومانی ذہن کو ہوتی ہے۔ ہمیشہ نامعلوم کی تلاش..... میرے نزدیک یہی رومان ہے“۔

جیلہ ہاشمی کی طرزِ نگارش ابتداتا آخر مکمل طور پر رومان سے معمور ہے۔ وہ اپنی تخلیقات میں واقعے کو مبہم انداز میں پیش کرتی ہیں جس سے قاری معنی تو اخذ کر لیتا ہے لیکن اپنے نتیجے سے خود مطمئن نہیں ہو پاتا۔ وہ شش و پنج میں مبتلا رہتا ہے کہ شاید ایسا ہو یا شاید ایسا نہ ہو۔ مثلاً ”زہر کارنگ“ میں مایا کی بیٹی روپا، راوی یعنی منوہر کی بیٹی ہے یا نہیں یا پھر یہ کہ منوہر سے مایا کے ناجائز تعلقات کے بارے میں، مایا کے شوہر گوتم کو پتہ تھا کہ نہیں۔ ”زہر کارنگ“ میں منوہر ایک جگہ اس طرح سوچتا ہے:

”مایا نے ایک بار مجھے کہا تھا ”گوتم کو پتہ ہے کہ میں تمہاری مسڑیس ہوں“

گوتم کو اگر پتہ ہوتا تو کیا وہ یہ ساری تکلیف میرے اور بابا کے لیے برداشت کرتا۔ اس نے مجھ سے جھوٹ کہا تھا۔ ہو سکتا ہے روپا کی مجھ سے شبہات بھی اس کا جھوٹ اور محض اتفاق ہو۔ ورنہ گوتم برداشت کرتا؟ پر کبھی کبھار انسان میں بے پناہ چیزیں، دکھ اور واقعات کو برداشت کرنے کی طاقت آجاتی ہے“ ۳

یا پھر ”شب انتظار“ میں یہ واقعہ کہ نانا امام علی مسجد میں آئے تھے کہ نہیں۔ یہ صرف سوال ہی رہ جاتا ہے۔ یہ انداز بیان بھی رومانیت کا عنصر ہے جس کی وجہ سے دھند کا، حقیقت پر غالب ہوتا ہوا نظر آتا ہے لیکن اس ابہام سے کہانی کی تشکیل پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔

جیلہ ہاشمی ابہامی انداز کے باوجود جب کبھی مقام اور تہذیب کو پیش کرتی ہیں تو جزئیات نگاری سے بھی کام لیتی ہیں جس سے اس عہد کے مخصوص کلچر کی تصویر ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ یہ وصف تقریباً ان کے تمام افسانوں اور ناولوں میں پایا جاتا ہے۔ اس کی بہترین مثالیں ”داغِ فراق“، ”آتشِ رفتہ“، ”روہی“ اور ان کے افسانے ”خالی گھر“، ”چندن کی چتا“، ”دشتِ جنوں پرور“ اور ”امر بیل“ میں پائی جاتی ہیں۔

”دشتِ جنوں پرور“ کا یہ اقتباس دیکھیے:

”جھومتے ہوئے اونٹوں کے برابر چلتے ہوئے لمبے کرتے اور رنگین تہبند پہنے مضبوط مردوں کا ایک قافلہ پانی کے حوض پر اترا۔ جو ان

عورتیں ٹخنوں سے اونچے گھاگرے پہنے لڑکیاں گندھی ہوئی مینڈھیوں میں چاندی کے پھول پروئے ہوئے پیلے آنچلوں میں سے سفید چوڑیوں سے کہنیوں تک بھرے ہوئے بازؤں والی بوڑھی عورتیں، گھونگھٹ ماتھے تک سرکائے ہوئے بہوئیں نہایت بھاری گھاگرے پہنے جو چلتے میں یوں گھومتے تھے جیسے لہر کا رخ کسی کنارے سے ٹکرا کر لوٹتا ہے اور بنا بیابھی جوان لڑکیاں سادہ اور رنگین کپڑوں میں ہرنیوں کی سی بدکنے والی چالیں“ ۴

”روہی“ سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

”دوسری بستیوں سے آئی ہوئی عورتیں سیاہ آنکھوں کو کاجل کی دھار سے سجائے بڑے بڑے گھاگھروں پر موتیوں سے بنی اور شیشوں سے مڑھی کرتیاں پہنے ستاروں والی چنریاں سر سے پشت تک پھینکے پھر رہی تھیں۔ ان کے گلے میں کٹمالے اور چندن ہار سج سج ہلکورے لے رہے تھے۔ ناک میں تولے اور پوپے مینڈھیوں میں گندھے بینے چاندی کی پٹریوں میں پروئے ہوئے۔ جب ڈھلتی دھوپ میں اپنا عکس ڈالتی تو ہر طرف چکا چونڈ ہو جاتی۔ ان پر نظریں نہیں ٹکتی تھیں۔ نئی دلہنوں نے چاندی کی چوڑیاں کہنیوں تک بھرے ہوئی تھیں، بازؤں پر بہنوئے جن کے رنگین دھاگوں کے پھندنے چولے کے دامن کو چھوتے ہوئے۔ بالیوں کے وزن سے کان لٹکتے ہوئے۔ نئی چاندی کی تختیوں سے گلے بھرے ہوئے، ٹخنوں میں پیرا گڑے کہ چلنے میں چھن چھن کی صدا آتی۔ پاؤں کی انگلیوں میں چمبہ کہ اس کی زنجیر مہندی کے مقابلے میں جیسے برف اور سرخی کو ملا کر رکھ دیا جائے“ ۵

رومانی ذہن ہمیشہ دھندلے اور پراسراریت کو پسند کرتا ہے۔ تصوف بھی ایک ایسی دنیا ہے جس کی سیر انسان تخیل کے سہارے کرتا ہے چنانچہ اسے تصویریں دھندلی نظر آتی ہیں۔ جیلہ ہاشمی نے بھی اپنے موضوع کے لیے

تصوف کو منتخب کیا جس کے سبب ”چہرہ بہ چہرہ روبرو“ اور ”دشتِ سوس“ جیسی شاہکار تخلیقات وجود میں آئیں۔

جمیلہ ہاشمی کے تخلیقی سفر میں ”دشتِ سوس“ کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اس ناول میں فن کار کے نقطہ نظر اور فنی طریقہ کار کی ایک خاص جہت سامنے آتی ہے۔ جیسا کہ عنوان میں ایک اضافی لفظ ”غنائیہ“ لکھا ہے، اس ناول کے ایک مخصوص اسلوب کی نشاندہی کرتا ہے۔ یہ ناول حسین ابن منصور حلاج پر لکھا گیا ہے جو صوفی تھا۔ جمیلہ ہاشمی نے تصوف کی دنیا کو ایک خاص طرزِ نگارش کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ غنائیہ طرزِ اسلوب اور موضوع پورے ناول کو رومانی بنادیتا ہے۔ ناول کی پوری فضا مدھم ہے جو ایک قسم کی گھلاوٹ کی تاثیر سے لبریز ہے۔

”چہرہ بہ چہرہ روبرو“ بھی اسی قسم کا ناولٹ ہے جس میں قرۃ العین طاہرہ کی داستان کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کی شخصیت بھی کچھ ایسی ہی تھی جو حسین ابن منصور حلاج کی تھی اور یہ یکسانیت اس ناولٹ کو بھی وہی سوز دیتا ہے جو ”دشتِ سوس“ کو حاصل ہے۔

جمیلہ ہاشمی اپنی کہانیوں کو بیانیہ شکل میں پیش کرتی ہیں اور واقعات منطقی ترتیب کے ساتھ ہوتے ہیں۔ ان کی تصنیفات میں ابتدا، عروج اور انجام ہے۔ ”آپ بیتی جگ بیتی“ میں شامل تمام افسانے ”رنگ بھوم“ میں شامل سارے افسانے بہ استثنائے ”جادوگری“ کے، ”شبِ تار کا رنگ“، ”آتشِ رفتہ“، ”روہی“ اور ”تلاشِ بہاراں“ کے پلاٹ کی تنظیم ایک جیسی ہے۔ ”زہر کا رنگ“ اور ”داغِ فراق“ کے پلاٹ کی بھی تشکیل بعض جزئیاتی اختلاف سے قطع نظر مذکورہ کہانیوں کے جیسی ہے۔ یہ ساری کہانیاں فلش بیک کی تکنیک میں پیش کی گئی ہیں جس کی وجہ سے واقعات کی ترتیب راوی کے ذہن کی رو پر رکھی گئی ہے۔ اسی لیے کہیں کہیں واقعہ زمانی تسلسل کے برخلاف ماضی، حال اور مستقبل میں مدغم ہوتا ہوا نظر آتا ہے اور پلاٹ کا روایتی تسلسل برقرار نہیں رہتا۔ پلاٹ کی یہ خصوصیت ہمیں ”داغِ فراق“ اور ”زہر کا رنگ“ میں زیادہ دیکھنے کو ملتی ہے۔

”لہو رنگ“ کی تکنیک منفرد ہے اس میں فلش بیک کی تکنیک نہیں استعمال کی گئی ہے۔ اس میں واقعہ کو ایک ترتیب کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ اس کی تکنیک کے متعلق ڈاکٹر میاں مشتاق احمد کہتے ہیں:

”یہ پہلا ناولٹ ہے جس میں جمیلہ ہاشمی نے تکنیک بدلی ہے اور

کہانی خود بیان کی ہے“۔ ۷

چوں کہ میاں مشتاق احمد کا تنقیدی مضمون صرف ناولٹ کے حوالے سے تھا، اس لیے وہ اس کو پہلا ناولٹ

کہہ رہے ہیں جب کہ ”جادوگری“ کے متعلق بھی یہی بات صادق نظر آتی ہے لیکن ”لہو رنگ“ اور ”جادوگری“ میں ایک نمایاں فرق ہے۔ مصنفہ نے ”جادوگری“ میں اپنے موضوع کے پیرایہ اظہار کے لیے علامت کا استعمال کیا ہے اگرچہ علامت واضح اور بالکل صاف ہے۔ اس افسانہ میں تماشہ دکھانے والوں کی تصویروں کے ذریعہ وقت کے اس جبر کو پیش کیا گیا ہے جس کا نتیجہ صرف ہلاکت ہے۔ ”چہرہ بہ چہرہ روبرو“ اور ”دشتِ سوس“ کے پلاٹ کی نوعیت بھی ایسی ہی ہے جس میں واقعے کو ابتدا سے لے کر انتہا تک ایک ترتیب کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

’فلش بیک تکنیک‘ کے علاوہ جمیلہ ہاشمی واقعات کی بنت کے لیے خطوط، اشعار اور تصاویر کا بھی استعمال کرتی ہیں اور یہ تینوں باتیں ان کے ناول ”تلاشِ بہاراں“ میں بکثرت ملتی ہیں۔ ”چراغِ لالہ“ اور ”دو خط“ یہ دونوں افسانے پورے طور پر خطوط ہی کی شکل میں پیش کئے گئے ہیں۔ خواب بھی ان کے پلاٹ کی بنت میں معاونت کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ”داغِ فراق“ اور ”زہرِ کارنگ“ کو خاص طور سے پیش کیا جاسکتا ہے۔ ویسے کم و بیش خواب ”چندن کی چتا“، ”آتشِ رفتہ“، ”روہی“، اور ”تلاشِ بہاراں“ میں بھی پیش کئے گئے ہیں۔

موضوع کے پیرایہ اظہار کے لیے مختلف طریقے ہیں۔ ان میں سے ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ اساطیر کے حوالے سے موضوع کو پیش کیا جائے۔ اسطورہ قدیم کہانیوں اور مذہبی تلمیحات سے ماخوذ ہے۔ اس کے استعمال کرنے کے کئی طریقے ہیں۔ یہ کبھی تشبیہ، کبھی استعارہ اور کبھی علامت کے طور پر استعمال ہوتی ہے۔ موضوع کی نوعیت کے اعتبار سے دو یا تین یا اس سے بھی زائد مختلف اساطیر کا بھی استعمال کیا جاتا ہے یعنی دو یا تین قدیم حکایتوں کو موقع کی مناسبت سے تبدیلی کر کے بیان کرتے ہیں۔ کبھی اسطورہ اپنی اصلی حالت سے کچھ رد و بدل کر کے پیش کیا جاتا ہے۔ علامتی کہانیوں کے لیے یہ طریقہ کار سب سے زیادہ کارآمد ہے۔ اساطیر کے زیر اثر لکھنے والوں میں راجندر سنگھ بیدی، انتظار حسین، سریندر پرکاش، بلراج میزرا، انور سجاد، رشید امجد اور خالدہ حسین کے نام آتے ہیں۔

جمیلہ ہاشمی نے بھی بعض مقامات پر اپنے موضوع کو پیش کرنے کے لیے اساطیری طریقہ کار کو اپنایا ہے۔ اس نوع کے تجربے کی بہترین مثال ہمیں جمیلہ ہاشمی کے یہاں ”ترمورتی“ میں ملتی ہے۔ اس میں اسطورہ کو علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اسطورہ سے بنی گئی یہ کہانی اپنے اصل موضوع کی ترسیل میں کامیاب ہے۔ اس افسانہ میں ہندو مذہب کے ست یگ کی ایک مشہور کہانی ”ساوتری کتھا“ کو مستعار لے کر اس کے آئینے میں زندگی اور موت کی معنویت کو پیش کیا گیا ہے۔ زندگی اور موت کے فلسفہ کو پیش کرتے ہوئے اس موضوع کے لیے یہ کہانی جزئیات کے ساتھ پیش کی گئی ہے۔ اس افسانے کی راویہ اچلا اپنی دوست مونیک کو یہ کتھا سناتی ہے۔ مونیک زندگی کی

معنویت کی تلاش میں سرگرداں ہے جو اپنا پچھلا مذہب چھوڑ کر زندگی کی حقیقت جاننے کے لیے دوسرے مذہب یعنی ہندو مذہب کا سہارا لیتی ہے۔ قصہ سننے کے بعد جب اس کے علم میں یہ بات آتی ہے کہ ساوتری اور ستیہ وان امر نہیں ہوئے تو وہ سوچتی ہے کہ چند دن موت ٹالنے کا کیا فائدہ، جب موت ہر انسان کو آ ہی جاتی ہے۔ اس طرح مونیک کا سوال سوال ہی رہ جاتا ہے اور اس کی تشنگی بڑھ جاتی ہے۔

افسانے کے آخر میں دوسری اسطورہ یعنی بودھ مذہب کے گوتم بدھ کے حوالے سے یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ زندگی کی حقیقت کا علم صدیوں میں جا کر کسی ایک کو ہوتا ہے۔ اس طرح اس موضوع کو پیش کرنے کے لیے پہلی اسطورہ کو طوالت کے ساتھ اور دوسری اسطورہ کو اختصار کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔

”بن باس“ بھی اسی نہج کی کہانی ہے۔ اس افسانہ میں ”رامائن“ کے واقعہ کو استعارہ کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اس افسانہ میں ہیروئن اپنے آپ کو ”سیتا“ اور اپنے شوہر کو ”راون“ اور اپنی زندگی کو ”بن باس“ کا نام دیتی ہے۔
مثال:

”تب سے آج تک میں بھی سیتا جی ہوں۔ میں بن باس بھوگ رہی ہوں اور میں سنگراؤں میں قید ہوں۔“

”اسے کیا معلوم سیتا اس کے پیچھے آرہی ہے اور وہ خود راون ہے۔“

چوں کہ ہندو فلاسفی کا دائرہ وسیع ہے اور وہ اپنے اندر بہت سی حکایتوں کو سمیٹے ہوئے ہے اور بودھ مذہب میں گوتم بدھ کی زندگی کے فلسفہ سے آگاہی، یہ دونوں چیزیں جملہ ہاشمی کے لیے دلچسپی کے باعث ہیں۔ اس لیے وہ مذکورہ مذاہب سے موضوع سے متعلق کسی واقعہ کو تشبیہ کے طور پر استعمال کرتی ہیں۔ ”برہا کی رات“، ”دشبت سوس“، ”روہی“، ”تلاش بہاراں“ اور ”ہوائے دل“ میں اس کا استعمال ملتا ہے۔ ”روہی“ میں گاری خان جب جنگ کے واقعہ کو سناتا ہے تو ہیرو کو بے ساختہ ”گیتا“ کی سطر میں یاد آ جاتی ہیں:

”جسم تو بھسم ہو جانے والی شئے ہے وہ جسم کی اساس ہے اسے

دوام ہے اس کی کوئی حدیں نہیں وہ کبھی فنا نہیں ہو سکتی۔ سو

ارجن تم لڑتے رہو۔“

بھگوان کرشنن نے ارجن سے کہا، ”بے ارجن تو سب کرموں کا تیاگ کر

کے ایک میرے شرن آ۔ تجھ کو پاپوں سے مکت کروں گا۔

ارجن نے پوچھا، ”تمہاری شرن پڑنا کوئی دھرم ہے۔“

اور بھگوان نے کہا ”یہ پر م دھرم ہے او تم دھرم ہے۔“

من پر م چنچل ہے اور مست ہاتھی کی بنائیں بلوان ہے اس کا پکڑنا توپوں سے بھی کٹھن ہے۔

بھگوان نے کہا، ”مہمان با ہوارجن اس میں سندیسہ کچھ نہیں۔ من ایسا ہی چنچل ہے۔ اور پکڑا بھی نہیں جاتا۔ پر اس کے پکڑنے کے دو اُپاؤ ہیں۔ میرے ساتھ پریت اور سنسار کے وگیاں سے پراگ۔“ ۹۔

جیلہ ہاشمی نے اپنی تخلیقات میں ’کہانی کے آغاز‘ سے مختلف موقعوں پر مختلف کام لیے ہیں۔ ’کہانی کی ابتدا‘ کبھی موضوع سے واقف کرانے کا کام کرتی ہے، کبھی کسی کردار کی داخلی کیفیت کے اظہار کرنے کا کام کرتی ہے، کبھی بعد میں پیش آنے والے واقعات کے لیے زمین ہموار کرتی ہے اور کبھی زماں و مکاں کے تعین کرنے کا کام کرتی ہے۔ ”رات کی ماں“ کی ابتدا جگہ اور کردار دونوں ہی سے متعارف کراتی ہے۔ ”لال آندھی“، ”آپ بیتی جگ بیتی“ کے آغاز میں ہم مرکزی کردار سے واقف ہوتے ہیں۔ ”شب انتظار“ اور ”تر مورتی“ کی ابتدا بعد میں آنے والے واقعے کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ مکالماتی انداز میں بھی ان کے افسانوں کی ابتدا ہے ”نگار وطن“، ”جادوگری“، ”بنت رت میرو“ اور ”اس پار اس پار“ اسی زمرے میں آتے ہیں۔

”چہرہ بہ چہرہ روبرو“ اور ”دشتِ سوس“ کی ابتدا مصنفہ کے مخصوص طرزِ نگارش کی نشاندہی کرتی ہے۔ دونوں کا آغاز منظر نگاری سے ہے جو زماں و مکاں کی بھرپور تصویر کشی کرتی ہے۔ پوری منظر نگاری ہمیں اس زمانے اور جگہ پر پہنچا دیتی ہے جس دور سے یہ دونوں کردار تعلق رکھتے ہیں۔

’چہرہ بہ چہرہ روبرو‘ کا آغاز اس طرح ہوتا ہے:

”وہ سب چلمنوں کے پیچھے جمع تھیں اور انہیں باغ کے سامنے والے حصے میں ہونے والی محرم کی تمثیل شروع ہونے کا انتظار تھا۔ خیمے گاڑنے والے لڑکے طنابوں کو کستے ہوئے نہایت آہستہ گفتگو کر رہے تھے۔ وہ کبھی کسی رستی کو کہیں اٹکاتے کبھی کسی خیمے کے سامنے لٹکے

پردے کو تھوڑا سا برابر کرتے پھر اندر جھانکتے اور پھر اسے برابر کرتے تھے وہ سب منتظر تھے۔ کیوں کہ بھیڑ حاجی ملا صالح کے خانہ باغ کے اندر پہنچنے ہی والی تھی۔ شاہراہ قراقرم کی دوسری طرف سے آوازیں ایسے طوفان کی سرسراہٹ کی طرح سنائی دے رہی تھیں۔ جو پتوں، شاخوں اور ڈالیوں میں ہولے ہولے اپنی گونجیں اپنی صدائیں اور اپنی شدت کو محسوس کر رہا ہو۔ ام سلمیٰ ٹھوڑی کو ایک ہاتھ پر ٹکائے در سے بالکل سمت کر لگی اپنے سامنے لوگوں کی طرف دیکھ رہی تھی جو جوق در جوق لہروں کی طرح آگے بڑھ رہے تھے۔ مؤدب خاموش غم حسینؑ میں ڈوبے،“

”دشتِ سوس“ کی ابتداء یہ ہے:

”مسجد کا صحن نمازیوں سے پُر تھا اور میناروں پر ڈوبتے سورج کی آخری کرنیں گلرنگ روشنی سے دھندلے سفید اجالے میں اور پھر دھواں دھواں نیلے اندھیرے میں بدل رہی تھیں۔ مؤذن نے اپنی جگہ سنبھالنے کے لیے پہلی سیڑھی پر قدم دھرا، وضو خانوں میں پانی رواں ہونے کی صدائیں آئیں، کاروانوں کے سالار اونٹوں کو روکے رکھنے کا حکم دے کر سار بانوں کی معیت میں دالان درد الان اونچی چھتوں سے مزین صحنوں میں داخل ہوئے۔ لوگ درود و سلام میں منہمک اور پھر خاموش ہو گئے۔ اذان کا جلال آسمانوں اور زمینوں پر منکشف ہوا۔ اونچے ایوان سبزہ زار اور باغوں سے گھری بستی میں یہ مشکبو گونج ہوا کے ساتھ ساری پستیوں اور بلندیوں پر جاری و ساری بلند ہوئی“

”داغِ فراق“، ”آتشِ رفتہ“، ”روہی“، ”پرانے گیت“، ”سونے کا ذرّہ“، ”بن باس“، ”طوطا کہانی“، ”چندن کی چتا“، ”امر بیل“، ”شبِ تارکارنگ“ اور ”اکیلا پھول“ کا آغاز راوی کی ذہنی کیفیت کو بیان کرتا ہے۔

کہانی کے آغاز کے اعتبار سے ان کی لاجواب تصنیفات ”دشتِ سوس“، ”اکیلا پھول“، ”طوطا کہانی“، ”شبِ تار کا رنگ“، ”دشتِ جنوں پرور“ اور ”آہوئے آوارہ“ ہیں۔ ”شبِ تار کا رنگ“ کا آغاز دیکھئے کس قدر خوبصورتی سے مصنفہ نے راوی کی ذہنی کیفیت کی عکاسی کی ہے:

”پتہ نہیں آپ کے ساتھ بھی ایسا ہوتا ہے کہ نہیں۔ میرے ساتھ تو سدا یوں ہی ہوا ہے جب بھی میں نے اپنے پیچھے دیکھا تو اندھیرا ہی دکھائی دیا ہے کوئی نقش بھی صاف نہیں، ساری چیزیں جن سے میں نے اپنا دل لگا یا ہے، ریت کی بنیادوں پر کھڑی لگی ہیں کہ بس ڈھے گئی ہیں۔ مجھے تو دنیا نمائش گاہ میں سجائے گئے اسٹالوں کی طرح لگتی ہے کہ بانس اور کچی اینٹوں کو ڈھانپ کر ایک جادو گھر بنایا گیا ہے اور ختم ہونے کے بعد بھائیں بھائیں کرتی ہوئی ویرانی ہوتی ہے اور میرے ساتھ تو ہونا بھی یونہی تھا“۔ ۱۲

وہ کہانیاں جن کی ابتدا مکالموں سے ہوتی ہے ان کو چھوڑ کر تمام تخلیقات کی تمہید طویل بیانیہ پڑتی ہوتی ہے۔ ان تمام کہانیوں کی ابتدا میں ایک بات مشترک نظر آتی ہے وہ ہے سبک روی اور آہستگی۔ یہی وجہ ہے کہ موضوع کے لیے زمین ہموار کرنے کا کام بعد میں آنے والے بیانیہ کرتے ہیں۔

آغاز کے برعکس ان کی کہانیوں کے انجام کی نوعیت ایک جیسی ہے۔ ہر کہانی کے آخر میں راوی واقعہ پر خود تبصرہ کرتا ہے جو کہانی کی معنویت کے اجاگر کرنے میں مددگار و معاون ثابت ہوتی ہے۔

ذیل میں چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

”میں کس سے پوچھوں کہ انہوں نے اپنے پرانڈوں پر کیوں پھیلائے تھے؟ اور کیا یہ ماں کا وہم تھا کہ طوطے بے وفا اور منحوس ہوتے ہیں۔ ایک بار اڑ جائیں تو لوٹ کر نہیں آتے“۔ ۱۳

”پتہ نہیں دل کی بات کبھی کسی کی سمجھ میں آتی بھی ہے کہ نہیں اور مقدر بنانے والا جانے کیا بناتا اور کیوں بناتا ہے۔ دیوانگی اور

فرزانگی میں کیا باریک فرق ہے۔ نانا ان باتوں کا جواب دے سکتے ہیں۔
وہ مسائل کا حل جانتے ہیں مگر دل کی بات کیا سمجھیں گے کیا جانیں
گے؟“ ۱۴۹

”تلاش بہاراں“، ”دشتِ سوس“، ”چہرہ بہ چہرہ رو برو“، ”داغِ فراق“۔ ”آتشِ رفتہ“ اور ”روہی“
ان بھی کہانیوں کے انجام کی بھی یہی صورت حال ہے۔

جیلہ ہاشمی کے زیادہ تر افسانے اور ناول کسی ایک فرد کی زندگی کو اپنا موضوع بناتے ہیں ان کی کہانیوں کے
زیادہ تر راوی واحد متکلم ہوتے ہیں لیکن ”دشتِ سوس“ اور ”چہرہ بہ چہرہ رو برو“ کے راوی ہمہ ہیں۔
”تلاش بہاراں“ ان سے مختلف ہے، اس ناول کا راوی واحد متکلم ہے۔ اس ناول میں متعدد کردار ہیں اور ایک
دوسرے سے مختلف ہیں لیکن ان کے ذریعہ کسی ایک وژن کو پیش کیا گیا ہے۔

جیلہ ہاشمی کی دو کہانیوں میں راوی بھی تبدیل ہوئے ہیں۔ ”آپ بیتی جگ بیتی“ اور ”بچھے دیئے“ میں
مصنفہ پہلے کسی ایک شخص سے دوسرے شخص کو متعارف کراتی ہیں۔ پوری کہانی اسی دوسرے شخص کی زبانی بیان کی گئی
ہے اور افسانہ کے آخری اقتباس میں پہلا راوی تبصرہ کرتا ہے۔ اس طرح یہ دو کہانیاں دوراویوں کے ذریعہ بیان کی
گئی ہیں۔

جیلہ ہاشمی کی کہانیوں کے کردار عموماً پنجابی اور ہندو ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ ان کے یہاں مسلمان کردار
نایاب ہیں۔ ہاں یہ تعداد میں قلیل ضرور ہیں لیکن ”دشتِ سوس“ اور ”چہرہ بہ چہرہ رو برو“ جیسی شاہکار تخلیقات لکھ کر
تعداد میں کم ہوتے ہوئے بھی مسلمان کردار نمایاں ہو گئے ہیں۔ مذکورہ کہانیوں کے علاوہ مسلمان کرداروں کی
کہانیوں میں ان کا ناولٹ ”روہی“ اور افسانوں میں ”آہوئے آوارہ“، ”دشتِ جنوں پرور“، ”شبِ انتظار“،
”جادوگری“، ”سونے کا ذرہ“، ”دو خط“، ”گوشہٴ بساط“، ”رات کی ماں“، ”اکیلا پھول“، ”ہوائے دل“،
”چراغِ لالہ“، ”بسنرت میرو“ اور ”نگار وطن“ ہیں۔ ان کی کہانیوں کے تمام کردار اپنی اپنی جگہوں اور تہذیب کی
مکمل عکاسی کرتے ہیں اور اپنے ماحول میں رچے بسے دکھائی دیتے ہیں۔ بالعموم اعلیٰ متوسط طبقے سے تعلق رکھتے
ہیں۔ ان کی عموماً کہانیوں کے مرکزی کردار اگر مرد ہیں تو وہ ایک دوسرے سے اتنی مماثلت رکھتے ہیں کہ ان کی
شخصیت کا ایک ہی روپ سامنے آتا ہے وہ یہ کہ ان کی زندگی پر اسرار ہے۔ ان کے ماضی میں ایک دردناک واقعہ
پوشیدہ ہے۔ کوئی عورت ان کی زندگی میں اتنی اہمیت رکھتی ہے کہ اس کے تئیں کسی کا قتل یا پھر اسی عورت کا قتل کر دیتے

ہیں اور اپنی آن بان پر جان دینے والے اپنی بہن کو اس لیے ماردیتے ہیں کہ وہ کسی سے محبت کرتی ہے۔ اسی قتل کے سبب کہانیوں میں پُر اسراریت پیدا ہو جاتی ہے لیکن ہر کہانی میں یہی اسرار اپنی پر اسراریت کو ختم کر دیتے ہیں۔ قتل کرنے کا ایک ہی طریقہ ہے۔ کرپان سے مارنا، پھر لاش کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑے کر دینا اور پھر اس کو پانی میں بہا دینا یا زمین میں دفن کر دینا ہے۔ آخر میں اسی قتل کی وجہ سے اور اپنے جذباتی فیصلے کے سبب اپنے ضمیر کے آگے وہ شرمندہ ہو جاتے ہیں اور اپنی پوری زندگی کو کرب و حسرت کے ساتھ یاد کرتے ہیں۔

لیکن نسوانی کردار ان کے یہاں مختلف رنگ و روپ میں نظر آتے ہیں۔ خواہ وہ ”چندن کی چتا“ اور ”امر نیل“ کی چمپا اور پدمنی ہوں یا پھر ”زہر کارنگ“ اور ”خالی گھر“ کی مایا اور رام دئی ہوں۔ یہ سارے کردار ایک دوسرے سے مماثلت رکھتے ہوئے بھی مختلف ہیں۔ یہ فرق بظاہر دیکھنے میں معمولی نظر آتا ہے لیکن غور کرنے کے بعد پتہ چلتا ہے کہ بہت بڑا فرق ہے۔ جیسے چمپا اور پدمنی کی صفات کس قدر مشترک ہیں۔ کسی شخص کی ایک جھلک دیکھ کر دیوانہ ہو جانا، عزت کی پرواہ نہ کرنا اور اپنے محبوب کو کرشن کنہیا سے تشبیہ دینا لیکن دونوں کی بے راہ روی کی وجوہات الگ ہیں۔ دونوں کے اس جذبے کو ابھارنے کے پیچھے اسباب جدا ہیں۔ اسی طرح مایا اور رام دئی کی ہر ادا کا مقصد مردوں کو اپنی طرف ملتفت کرنا ہوتا ہے۔ دونوں ہی مردوں کا استحصال کرتی ہیں۔ دونوں ہی شادی شدہ ہیں لیکن افسانہ کے آخر میں مایا کا نیم پاگل ہونا، اس کے انجام کے لیے کی طرف اشارہ کرتا ہے جس کی وجہ سے اس کی شخصیت رام دئی سے منفصل ہو جاتی ہے جب کہ رام دئی بے حس ہوتی ہے اس کا کوئی بھی احساس اس کے ضمیر میں ارتعاش پیدا نہیں کرتا۔

لیکن کچھ کردار ان کے یہاں ایسے بھی پائے جاتے ہیں جو نہایت المناک انجام سے دوچار ہوتے ہیں۔ موت ان کا مقدر بنتی ہے لیکن ہمت اور حوصلے کے ساتھ آخر دم تک اپنے بنائے ہوئے اصولوں اور آدرشوں پر چلتے ہیں۔ ان کرداروں میں ان کے تاریخی کردار حسین ابن منصور صلاح اور قرۃ العین طاہرہ ہیں لیکن یہ کردار بھی مضطرب روح کی شکل میں سامنے آتے ہیں۔

المناک انجام سے دوچار ہونے والی ”ہوائے دل“ کی ہیروئن نور النہار بیگم بھی ہے جو حالاتِ زمانہ کی شکار ہے۔ قسمت اسے بظاہر سب کچھ عنایت کرتی ہے لیکن اپنی سر زمین اور معمولی زندگی کی یادیں اس کے دل میں چھپن اور ٹیس پیدا کر دیتی ہیں لیکن وہ اپنی تہذیب سے اتنی دور چلی گئی ہے جہاں سے واپسی ناممکن ہے۔ چنانچہ وہ خود کشی کر لیتی ہے اور یہی حال ”بن باس“ کی ہیروئن بی بی جی کا ہے جو تقسیم ہند کے فسادات کا شکار ہونے کے بعد اپنے

مرکز سے اتنی دور ہو گئی کہ اب واپسی ممکن نہیں۔ بیٹے ہوئے حادثات اور اس کے ماضی کا کرب اسے بھی کچھ لگا تار ہوتا ہے۔ تاہم ان کرداروں پر قرۃ العین حیدر کے کرداروں کا عکس نظر آتا ہے اور کبھی کبھی پیش کش میں بھی وہ قرۃ العین حیدر کی تابع نظر آتی ہیں۔ ”بن باس“ کے پیش کش کا انداز ”سیتا ہرن“ کی طرح ہے دونوں ہی رامائن کے واقعے کے توسل سے پیش کئے گئے ہیں اور ”ہوائے دل“ کے پیش کش کا انداز قرۃ العین حیدر کے ناول ”آخر شب کے ہمسفر“ کی طرح ہے۔ سیتا میر چندانی کی مضطرب روح اپنی تہذیب اور کلچر کو جیسے تلاش کرتی ہے۔ وہی صورت حال بی بی جی اور نور النہار بیگم کی ہے اور نور النہار بیگم کا انجام قرۃ العین حیدر کے ناول ”آخر شب کے ہمسفر“ کی یاسمین بلمونٹ کی طرح ہے۔

ان کرداروں کے علاوہ جلیلہ ہاشمی کے یہاں انفرادی خصوصیت کے مالک کردار بھی موجود ہیں۔ ان میں آتش رفتہ“ کی دیپو، ”روہی“ کی مریم، ”لہورنگ کی تارہ اور ”پرانے گیت“ کی رتنم ہیں۔ جن کی شخصیتیں ناقابل تسخیر ہیں۔

تاہم ان کے سارے کردار رومانیت اور جذباتیت سے پُر ہیں۔ وہ مضطرب روح اور شکست خوردہ ہوتے ہیں۔ تنہائی ان کا مقدر بنتی ہے۔ اس طرح سارے کردار اپنے تجربات میں یکساں ہیں اور ایک ہی کیفیت کو محسوس کرتے ہیں۔ سارے کرداروں کے لیے جو تنہائی اور کرب و اضطراب کی صورت میں سامنے آتے ہیں وہ وقت کو بڑے پیمانے کی شکل میں پیش کرتی ہیں۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ ان کے تخلیقی سفر میں وقت ایک اہم موضوع کی صورت میں سامنے آتا ہے جو ذیلی سطح پر ہر کہانی میں موجود ہے۔

’وقت‘ ہمیشہ سے ادب کا موضوع رہا ہے۔ شاعری میں سب سے اہم نام علامہ اقبال کا آتا ہے جنہوں نے ’وقت‘ کو ایک بڑی طاقت کے حوالے سے پیش کیا ہے جس کے زور کے آگے کوئی شے نہیں ٹھہرتی، سوائے وہ چیزیں جس کی بنیاد عشق پر رکھی گئی ہو اور مردِ مومن کے ہاتھوں تعمیر ہوئی ہو۔

اور فلشن میں سب سے بڑا نام قرۃ العین حیدر کا ہے جن کے نزدیک ’وقت‘ ایک جبر کی شکل میں سامنے آتا ہے جس کی وجہ سے سارے لوگ ایک اضطراب کی عالم میں رہتے ہیں۔ ’وقت‘ کا یہ جبر ہر دور میں، دنیا کے لحظہ بہ لحظہ بدلنے کے بعد بھی موجود رہتا ہے۔

یہی ’وقت‘ جلیلہ ہاشمی کے نزدیک ایک پیمانے کی شکل میں سامنے آتا ہے جس کی اہمیت و افادیت اس طرح

پیش کی گئی ہے کہ اگر کوئی شخص زندگی میں غلط فیصلہ کرتا ہے تو وقت کے ہوتے ہوئے اس کے صحیح اور غلط ہونے کا اندازہ نہیں ہوتا لیکن وہی گزرنے کے بعد وقت ہی اس کے غلط ہونے کا اعلان کرتا ہے اور اپنے پیچھے ایک مستقل درد و کرب چھوڑ جاتا ہے جس کا خمیازہ اٹھانا ہی پڑتا ہے۔

وقت بیت گیا، اب کچھ نہیں کیا جاسکتا۔ اس طرح کے جملے ان کے سارے افسانے اور ناول میں موجود ہیں۔ وہ کہتی ہیں:

☆ ”لمحے واپس نہیں آتے۔ وقت بیت جاتا ہے۔ زندگی بہر طور گزر جاتی ہے۔“ ۱۵۔

☆ ”اور میں بتاؤں جب میں نے یہ فیصلہ کیا تو وقت گزر چکا تھا اور وقت کبھی واپس نہیں آتا۔“ ۱۶۔

☆ ”وہ سارا سمے جو بیت گیا ہے اور سمے کے پیچھے کی ہار اس ہار کا دکھ، اس دکھ کا وشواس جو مجھے پہلی گھڑی سے ہی تھا۔“ ۱۷۔

☆ ”وقت بیت گیا اور تم کچھ بھی ثابت نہ کر سکے۔ وقت بیت گیا اور وقت بیت گیا اور وقت بیت گیا۔“ ۱۸۔

☆ ”یہ توحالات کا مقابلہ نہیں یہ تو شکست ہے صریحاً ریخت اور شکست مگر اب تو وقت بیت گیا ہے وقت گزر گیا ہے۔ میں اب موت کا انتظار کروں گی۔“ ۱۹۔

☆ ”پھر وقت جو بے پایاں، مسلسل اور شکست دینے والا ہے کبھی نہیں رکتا اور ان بستیوں اور ان مکینوں پر سے گزرتا ہے تاکہ وہ جو پہلے گزرا ہے بھلا یا جاسکے اور زمین نئے فتنوں کی آماجگاہ بنتی رہے، نئی رحمتوں کے لیے اپنے آپ کو تیار کرتی رہے۔“ ۲۰۔

شاعری کی طرح فلشن کی زبان بھی اہمیت رکھتی ہے کہ فن کار نے اپنے موضوع کی ترسیل کے لیے کس طرح کی زبان استعمال کی ہے۔ زبان کی نوعیت کا انحصار موضوع اور کرداروں کے احوال پر ہوتا ہے۔

جیلہ ہاشمی کی نثر تخلیقی ہے۔ وہ اپنے محسوسات اور مشاہدات کو شاعرانہ رنگ میں پیش کرتی ہیں۔ شاعرانہ اسلوب ان کی تمام تخلیقات کا وصف ہے وہ الفاظ اور زبان کا استعمال کرداروں کے لحاظ سے کرتی ہیں اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ ان کے تخلیقی سفر میں متنوع اسلوب دیکھنے کو ملتے ہیں وہ اپنے ایک انٹرویو میں کہتی ہیں:

”میری کوشش رہی ہے کہ میں اپنے موضوع کے ساتھ ساتھ اپنے اسلوب کو تبدیل کرتی رہوں۔ اگر میں سکھوں کی کہانی لکھتی ہوں تو انہی کی زبان استعمال کرتی ہوں۔ مثلاً پنجابی کے ایسے الفاظ جو عام طور پر سکھوں میں مستعمل ہیں۔ جب میں نے قرۃ العین طاہرہ کی کہانی لکھی تو میں نے فارسی ترکیبیں استعمال کیں اس کے علاوہ میں سمجھتی ہوں کہ اس میں کوئی برائی نہیں ہے کہ میں نثر میں شاعری کروں۔“ ۲۱

لہذا پنجابی الفاظ اور زبان ”داغِ فراق“، ”آتشِ رفتہ“ اور ان کے افسانوی مجموعوں ”آپ بیتی جگ بیتی“ اور ”رنگِ بھوم“ میں مستعمل ہیں جس کے کردار پنجابی ہیں۔ ویر، ہے وا بگرو، گڑھی، کھیس، کرپان، سوانیاں، مہریاں جیسے الفاظ استعمال میں لائے گئے ہیں ویسے ہی ”روہی“ میں صحرائی زندگی گزارنے کے طریقے، کھانوں کے نام اور زیوروں کے نام ملتے ہیں۔ اسی طرح ان کے ناول ”دشتِ سوس“، اور ”چہرہ بہ چہرہ روبرو“ کی عبارتیں فارسی تشبیہات و ترکیبات سے مزین ہیں۔ فارسی الفاظ و ترکیبات سے مزین یہ عبارت دیکھئے:

”کثرت سے سامان تجارت اونٹوں پر تھا۔ خوبصورت محملوں میں جوان عورتیں تھیں جن کے محملوں پر سونے چاندی سے مزین کپڑوں کے قبے بنے ہوئے تھے۔ دو اونٹوں پر مضبوطی سے ایک ہی چبوترہ سا بنا دیا جاتا اور تیز گام ناقائیں اپنے حسین بوجھ سنبھالے ہوئے گام زن ہوتیں۔ پانی کا بوجھ اٹھائے ہوئے کنیزوں اور غلاموں کی سواریوں خوردونوش کا سامان، غرضیکہ ایک متحرک جہان تھا جو بارگاہِ رسالت سے خانۂ خدا کی طرف رواں ہوا تھا۔ شمعیں جلائی جاتیں اور مصروفِ عبادت لوگ کلام پاک کی تلاوت کرتے

ہوئے قاری دل و جان کی ساری مستانہ آرزوں سے زیارت کے لیے
 جانے والوں کی دعائیں، درود و سلام پڑھنے کی آوازیں، سجدہ ریز
 پیشانیاں گریہ کنناں دیدہ بے خواب معاصی پر منفعل رو حیں معاف کر
 دیے جانے کی امیدیں نفس بے تاب اور شرمندہ شرمندہ قلب نیم پارہ
 سوز و ساز سے پر نغمہ شوق جاری و ساری“ ۲۲۔

جملہ ہاشمی کی عبارت طویل اور پیچیدہ ہوتی ہے خاص طور سے حسن فطرت کی مرقع نگاری میں ان کے
 بیانات طویل ہوتے ہیں۔ غالباً اس کی وجہ مصنفہ کی فطرت نگاری سے دلچسپی ہے۔ فطری مناظر سے والہانہ وابستگی
 کے سبب ان کی تخلیقات کی پوری فضا رومان پرور ہوتی ہے۔ اس لیے کبھی کبھی موضوع کو روک کر بھی وہ فطرت کی
 مصوری کرنے میں محو ہو جاتی ہیں۔ بعض اوقات اس طوالت کے سبب قاری بے کیفی کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس کے
 برخلاف چھوٹے اور مختصر جملے بھی ملتے ہیں اور یہ ”دشتِ سوس“ کا وصف ہے۔

”دشتِ سوس“ کی عبارت ملاحظہ ہو:

”تم ابھی کم سن ہو اور کچھ تجربہ نہیں رکھتے۔ اس لیے تم ہمارے
 ساتھ تو چل سکتے ہو۔ مگر سننے کے بعد بولنے کی مناہی ہے، دیکھنے
 کے بعد کہنے کی مناہی ہے۔ ٹوہ لینے اور راز جاننے کی مناہی ہے۔ ہم
 صرف اناج کھاتے ہیں، اس لیے تمہیں گوشت نہیں مل سکے گا۔ جہاں
 قافلہ اترے وہاں تم کو مزدوری کرنے کی اجازت ہے مگر ہمارے ساتھ رہتے
 ہوئے تم کو اس کی ضرورت پیش نہ آئے گی کیوں کہ تمہارے جسم پر
 لباس ٹھیک ہے اور اگر تم کچھ خریدنا چاہو تو کیا خریدنا پسند
 کرو گے؟“ ۲۳۔

ان کے بیانات سے حزن اور سوز کی کیفیت زیادہ جھلکتی ہے لیکن کہیں کہیں ظرافت کا عنصر بھی دیکھنے کو ملتا
 ہے۔ ”ہوائے دل“ کی فطرت نگاری، بالخصوص بنگال کی تہذیب اور عام لوگوں کی زندگی گزارنے کے طریقے اور
 وہاں کی مخصوص موسیقی کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ بے ساختہ ”آخرِ شب کے ہمسفر“ کی یاد آ جاتی ہے لیکن
 ”ہوائے دل“ میں طویل جملے اور طویل عبارت پیچیدگی پیدا کر دیتی ہے اور ”آخرِ شب کے ہمسفر“ میں چھوٹے اور

مختصر جملے روانی اور سلاست پیدا کر دیتے ہیں۔ دونوں کے اقتباسات ملاحظہ ہوں:

”نغموں کی سرزمین ہے۔ وہ دیس مرشدی گان، معرفتی گان کے تو
فخر بھی استاد تھے پھر وہ گانے والوں کی ٹولیاں جو رات رات بھر
ہزاروں کی تعداد میں شمعوں کی روشنی میں گاتے تھے۔ دریا پر بہنے
والی کشتیوں کو کھینے والے بٹھیالی گیت گاتے تھے۔ خود مجھے یاد ہے
میرا بابا اکتارہ بجانے میں استاد تھا۔ یہ حزن جو میری طبیعت میں ہے
یہ بھی اس دھارے پر سے مجھے ملا۔ ندیوں نالوں، دھاروں کی وہ بے
اعتبار زمین ہے۔ بانس کے گھنے جنگلوں سے ڈھپنی ہوئی ندیوں پر
بوجھ اٹھائے لخاص، جلیکھا اور پانچویں کشتیاں بہتی ہوئیں اپنے
خوف سے نجات پانے کے لیے گاتے ہوئے مانجھی تیزی سے مڑتے ابلتے
پھلتے دریا۔ چاول کی خوشبو میں جنگل کی باس اور نمی سے
بوجھل دھوپ۔ ذرا ذرا سے مچھلیوں سے بھرے تال اور ان سے پرے
چنگھاڑتے ہاتھی اور چائے کے باغوں میں گم ہوتے راستے گہری سیاہ
کاجل سی گھٹائیں اور دریا جن کا دوسرا کنارہ نظر نہیں آتا اور بے
پناہ شور سے تباہی بن کر آئی ہوئی بورکی آواز۔ سنٹیمروں کی موت
بن کر اٹھتی لہریں۔ جینے اور مرنے کے درمیان لٹکتے ہوئے لوگ“ ۲۴

”جل تھل، نبھ، تال، بن، اُپ بن، ندی، نالے، گری، گوہا، سب ہی کچھ۔
سارا بنگال دیس برکھارت میں، ایک بیکراں دریا بن چکا ہے۔ شہر کی
گلیوں میں نوکائیں چل رہی ہیں۔ کالے بادلوں کے نیچے طوفانی ندیاں
بہتی ہیں۔ کائنات پھیل کر وسیع تر ہو گئی۔ فصلیں بونے اور بالیدگی
اور تجدید اور شادابی کا موسم۔ پٹ سن کٹنے والا ہے۔ تنکے کی
نوکیلی چھجے دار ٹوپیاں اوڑھے کسان کھیتوں میں دھان بورے
ہیں“ ۲۵

شاعرانہ اسلوب سے بوجھل ان کا ناول ”تلاش بہاراں“ بھی ہے۔ جس میں فطرت نگاری موضوع کو آگے بڑھنے سے روکتی ہے۔ اس کے علاوہ فطرت نگاری ان کے یہاں کبھی موضوع کے ارتقا کے لیے اور کبھی کسی کردار کی ذہنی کیفیت کے تجزیے میں معاون ہوتی ہے۔ ”اکیلا پھول“ کی ابتدا فطرت نگاری سے کی گئی ہے جو ایک اچھی فضا سازی کا عمدہ نمونہ ہے اور راوی کی ذہنی کیفیت کو پیش کرتا ہے:

”دریا کے ساتھ ساتھ چلتی یہ سڑک پہاڑوں کے دامن سے گزرتی
اندھیرے میں ڈوبتی ہوئی لگتی ہے۔ دن کی روشنی بادلوں کی لالی
میں بدل گئی ہے اور پانی میں گھلی سرخی شام کو لہو رنگ بنا دیتی
ہے۔ لہریں اور آسمان کا رنگ اور مغرب کی طرح اکیلے تارے کی چمک
ایک بے نام اداسی کے رشتے میں بندھے ہیں۔ سرکنڈوں کے جھنڈ میں
رنگ برنگ چڑیاں بسیرا کرتی شور مچاتی ہیں اور ہوا کی
سرسراہٹ میں ملی یہ آوازیں نیلے پن کا ایک تانا بانا سا بننے لگتی
ہیں پرندوں کے جھنڈ اپنے ٹھکانوں کو لوٹ رہے ہیں اور ایک پُر ہول
سنّاٹا پتھروں اور دریا۔ سڑک پر اور فضا میں گونجتا ہے بہتا چلا
جاتا ہے۔ سایوں کی طرف دیکھتے ہوئے دم گھٹنے لگا ہے رات سڑک کے
کنارے کی جھاڑیوں اور سرخ پھولوں پانی اور ان ٹوٹی ہوئی برجیوں
سے نکل رہی ہے جس کے نیچے سے دریا جانے کتنے زمانوں بہا ہے اور
نکلا چلا گیا ہے۔ دم گھونٹنے والی خوشبوئیں آوارہ و پریشان خیالوں
کی طرح ہر طرف سے یورش کر رہی ہیں“۔ ۲۶

مذکورہ بالا پوری عبارت راوی کی ذہنی کیفیت کی عکاسی کرتی ہے۔ پورا بیان راوی کے اندرونی خلفشار اور انتشار کو پیش کرتا ہے۔

مکالمے کہانی کے ارتقا میں معاون ہوتے ہیں لیکن جیلہ ہاشمی کے یہاں مکالمے کہانی کو آگے بڑھانے سے زیادہ صورت حال کی عکاسی کرتے ہیں کیوں کہ مکالمے کے ساتھ ساتھ راوی کا تبصرہ بھی شامل رہتا ہے جو مزید صورت حال کو واضح کرتا ہے۔ کرداروں کی ذہنی اور جذباتی تصویر کشی بھی مکالموں کی ادائیگی سے کی جاتی ہے اور یہ

خصوصیت جمیلہ ہاشمی کے مکالموں میں پائی جاتی ہے۔ مکالمے مختصر بھی ہیں لیکن اکثر جگہوں پر مکالمے طویل ہو جاتے ہیں کیوں کہ مکالمہ ادا کرتے ہوئے کردار مناظر کی تصویر کشی اور کبھی فلسفہ کو پیش کرنے لگتا ہے جو مکالمے کی طوالت کا سبب بنتے ہیں۔

مثالیں ملاحظہ ہوں:

۱۔ ”طشتریوں میں خشک میوے تھے اور بڑے ہی مزے دار کرارے پان تھے۔ بائی جی نے ڈون وارٹن سے پوچھا ”آپ نووارد تو نہیں جان پڑتے“۔

”نہیں میں دو سال سے اس ملک میں گھوم رہا ہوں۔ میں بدھ مت کا مطالعے کرنے ایک طالب علم کی حیثیت سے یہاں آیا تھا۔

”بدھ مت کا مطالعہ پھر کر چکے“ اب انہوں نے بڑی آہستگی سے پوچھا۔“

ڈون وارٹن کو جیسے ہوش آرہا تھا، وہ بھی اسی طرح سنبھل سنبھل کر مگر جھجکے بنا آہستہ آہستہ جواب دے رہا تھا ”مذہب کا مطالعہ صدیوں کا کام ہے اور پھر یہ مذہب تو اتنا پرانا ہے اس کے لیے بھی وقت چاہئے۔“

”الجھے ہوئے مسائل کو چھوڑے فرقوں کے مسائل تو کبھی حل نہ ہوسکیں گے اگر آپ کو بدھ کی صحیح تعلیمات کی ضرورت ہو تو صرف بدھ کی کتابوں اور اس کی زندگی کو سمجھنے کی کوشش کیجئے۔“

اس کے برعکس میں فرقوں کے مسائل سے اس اکائی کی طرف بڑھ رہا ہوں جو بدھ مت کے پیروکار کی زندگی ہے۔“ ۱۷

۲۔ ”کنول نے اسی طرح مسکراتے ہوئے جواب دیا تھا۔ ”اسپین کے خون میں یہ بات بہت دور سے آئی تھی۔ یہ بھی مشرق کا تحفہ ہے۔“

ڈون وارٹن نے پھر کہا ”مشرق نے تحفے تو دیے پر اپنے گھر کی سدھ ہی نہ لی“

اور کنول نے کہا تھا ”مشرق تحفے دیتے ہوئے اپنا آپ لٹا دیتا ہے اپنا گھر بھی۔ یہ ہمارے ہاں کے رواج ہیں نا“۔

وارٹن نے کہا ”اپنے آپ لٹانے کو کس نے کہا تھا۔ آنے والے کو سب کچھ نہیں دیا کرتے“

روایتوں نے ہم کو اعتدال نہیں سکھایا۔ اور جب ہم سیکھ سکتے تھے تو دوسروں نے ہمیں ہوش لینے نہیں دیا۔ ”کنول نے کہا“۔ ۲۸

۳۔ ”بھئی یہ سب کیا ہے؟“ میں اپنی تھکی ہوئی آنکھ شیشے سے الگ کرتی ہوں۔

”بس تھک بھی گئیں بی بی۔“ وہ مایوس سا میری طرف دیکھتا ہے اس کے ہاتھ میں اگلی یعنی تیسری تصویر کا چوکھٹا ہے۔

”نہیں میں تھک نہیں گئی مگر تم تو کہتے تھے یہ تصویریں نئی ہیں۔“ میں اس سے یوں ہی کہتی ہوں کیوں کہ بحث میں پڑنا میری عادت نہیں۔

وہ ہولے ہولے ہنستا ہے۔ ”بی بی دنیا میں کوئی شئے نئی نہیں ہے سب کچھ جانے کتنی بار دہرایا جا چکا ہے۔“ اس نے تیسرا فریم فٹ کیا۔ ”مگر جب میں کہتا ہوں کہ یہ تصویریں نئی ہیں تو اس میں بھی کوئی بات غلط نہیں ہے۔ ہر آدمی اپنے طور پر جب کسی شئے کو دیکھتا ہے تو اس کو اپنی نظر ہی سے تو دیکھتا ہے۔ ایسی نظر سے جو صرف اس کی اپنی تصویر کو اس شے میں دیکھتی ہے۔ وہ اپنا ذاتی رنگ ہوتا ہے۔“ ۲۹

مذکورہ بالا تینوں مکالموں میں راوی کا تبصرہ بھی شامل ہے۔ نیز کرداروں کی ذہنی و جذباتی تصویر کشی بھی کی گئی ہے اور فلسفہ بھی موجود ہے۔ لیکن دوسرا مکالمہ پہلے اور تیسرے مکالموں کے بہ نسبت مختصر ہے جو اس کی خوبصورتی میں اضافہ کرتا ہے۔

تشبیہات و استعارات کا استعمال بھی خوب کرتی ہیں۔ ان کی تشبیہات میں بھی ان کی رومانیت نمایاں نظر آتی ہے۔ کچھ تشبیہات ان کی پسندیدہ ہیں جس کا وہ عموماً اپنی ہر تصنیفات میں استعمال کرتی ہیں۔ وہ تشبیہیں یہ ہیں:

- ☆ ان آنکھوں میں مانو ستارے کوٹ کر بھرے ہیں
- ☆ تیری آنکھوں میں جوت سی کیا جلنے لگی ہے جیسے ان میں تارے بھرے ہوں۔
- ☆ کھیلنے والوں لڑکوں کی طرح ایک ایک کر کے تارے اپنے گھروں سے نکل کر مانو میدان میں اکٹھے ہونے لگے
- ☆ ”من پر مچنل ہے“
- ☆ ”من بڑا ہٹیلہ ہے“
- ☆ ”کھڑکی کے پٹ یوں بجتے جیسے دو پچھڑی رو حیں آپس میں گلے مل رہی ہوں“
- ☆ ”دو ج کا چاند دھند کے پردوں میں بھر بھری ریت میں دھنسے والے سکے کی طرح چھپ گیا ہے“
- اس کے علاوہ انوکھی تشبیہات و استعارات بھی انکی تصنیفات میں ملتی ہیں۔ ”روہی“، ”داغِ فراق“ اور ”دشتِ سوس“ میں یہ وصف پایا جاتا ہے۔ چند مثالیں دیکھئے:
- ☆ ”اس کی سیاہ آنکھوں میں گہرے ٹوبے کی طرح ٹھنڈک اور تاریک تھی۔“
- ☆ ”نیچے وادیوں میں چراغ ٹمٹماتے ہیں جیسے آسمان ہمارے قدموں میں بچھا ہوا۔“
- ☆ ”دو ج کا چاند ہولے سے دھند کے اوپر ریت میں دبے ہوئے سکے کے کنارے کی طرح چمکا ہے۔“ ۳۰

(روہی)

- ☆ ”ہنسی جو کنول کے پھول کی طرح کھلتی نہیں۔“
- ☆ ”یادیں آگ ہوتی ہیں۔“
- ☆ ”دبی ہوئی ہمت بڑی درد بھری کوشش کر کے بوجھ تلے سے نکل رہی تھی۔ کچلی ہوئی، بگڑی ہوئی لاش کی طرح۔“
- ☆ ”دبے پاؤں بادل دھیرے دھیرے چل رہے تھے۔ آواز اور شور کئے بنا۔ دھوئیں کے اٹھتے طوفان کی طرح جیسے پاس ہی کسی جنگل میں آگ لگ گئی ہو۔“ ۳۱
- (داغِ فراق)
- ☆ ”دھوپ بارش کی طرح پہاڑوں اور وادیوں پر برس رہی تھی۔“
- ☆ ”پانی پر حبابوں کے قافلے رواں تھے، خالی پیالے اوندھے۔“
- ☆ ”سیاہ اور زرد مٹی کا ہلکا سا غبار کبھی کبھار اڑ کر گولوں میں شامل ہو جاتا جو دشت کے رنگ میں اپنا قص دکھا رہے تھے۔ چکروں میں گھومتے ہوئے پھولے ہوئے جہوں کو پہنے جیسے رقصاں درویشوں کا ایک الگ گروہ“ ۳۲
- (دشتِ سوس)

حواشی

باب اول

- ۱۔ وقار عظیم، ”داستان سے افسانے تک“، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۹۴ء، ص ۱۸
- ۲۔ ظ۔ انصاری، ”کتاب شناسی“، یونیورسل پریس، ممبئی، ۱۹۸۱ء، ص ۲۴۱
- ۳۔ نور الحسن صدیقی، ”آگ کا دریا سے لہو کے پھول تک“، مضمون ”آج کل“، نئی دہلی، جلد ۳۰، شمارہ ۱۱، جون ۱۹۷۲ء، ص ۸-۹
- ۴۔ بانو قدسیہ، ”واماندگی شوق“، مضمون ”ادب لطیف“، لاہور، جلد ۳۲، شمارہ ۶، ستمبر ۱۹۵۱ء
- ۵۔ طاہر مسعود، ”یہ صورت گر کچھ خوابوں کے“، مکتبہ تخلیق ادب، کراچی، ۱۹۸۵ء، ص ۲۹۱
- ۶۔ ہاجرہ مسرور، ”پیش لفظ“، مضمون ”سب افسانے میرے“، مقبول اکیڈمی، لاہور، ۱۹۹۱ء، ص ۹
- ۷۔ ڈاکٹر نثار احمد، ”آزادی کے بعد اردو افسانہ: اہم رجحانات“، مضمون ”آج کل“، نئی دہلی، جلد ۵۵، شمارہ ۸، مارچ ۱۹۹۷ء، ص ۱۳

باب دوم

- ۱۔ جمیل جالبی، ”جمیلہ ہاشمی“، مشمولہ، ”قومی زبان“، کراچی، جلد ۵۹، شمارہ ۳، مارچ ۱۹۸۸ء، ص ۷
- ۲۔ سید کامل القادری، ”جمیلہ ہاشمی (مصلحہ)“، مشمولہ، ”متاع کارواں“، سکھر، جلد ۲، شمارہ ۴، جولائی، ۱۹۷۲ء، ص ۶۷
- ۳۔ جمیلہ ہاشمی کی صاحبزادی عائشہ صدیقہ کے ذریعے فراہم کردہ معلومات
- ۴۔ عذرا مسعود، ”جمیلہ ہاشمی“، مشمولہ، ”نقوش (افسانہ نمبر)“، لاہور، شمارہ ۱۱۹، ستمبر ۱۹۷۴ء، ص ۳۹۴
- ۵۔ ایضاً، ص ۳۹۷
- ۶۔ ایضاً، ص ۳۹۵
- ۷۔ قرۃ العین حیدر، ”دامانِ باغباں (مجموعہ خطوط)“، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۱ء، ص ۲۷۳
- ۸۔ ایضاً، ص ۲۸۱-۲۸۲
- ۹۔ ایضاً، ص ۳۰۱-۳۰۲
- ۱۰۔ ایضاً، ص ۳۰۸
- ۱۱۔ سید کامل القادری، ”جمیلہ ہاشمی (مصلحہ)“، مشمولہ، ”متاع کارواں“، سکھر، جلد ۲، شمارہ ۴، جولائی، ۱۹۷۲ء، ص ۷۱
- ۱۲۔ عذرا مسعود، ”جمیلہ ہاشمی“، مشمولہ، ”نقوش (افسانہ نمبر)“، لاہور، شمارہ ۱۱۹، ستمبر ۱۹۷۴ء، ص ۳۹۵
- ۱۳۔ طاہر مسعود، ”یہ صورت گر کچھ خوابوں کے“، مکتبہ تخلیق ادب، کراچی، ۱۹۸۵ء، ص ۲۹۷
- ۱۴۔ جمیلہ ہاشمی کی صاحبزادی عائشہ صدیقہ کے ذریعے فراہم کردہ معلومات
- ۱۵۔ جمیل جالبی، ”جمیلہ ہاشمی“، مشمولہ، ”قومی زبان“، کراچی، جلد ۵۹، شمارہ ۳، مارچ ۱۹۸۸ء، ص ۹-۱۰

باب سوم

- ۱۔ جمیلہ ہاشمی کی صاحبزادی عائشہ صدیقہ کے ذریعے فراہم کردہ معلومات
- ۲۔ طاہر مسعود، ”یہ صورت گر کچھ خوابوں کے“، مکتبہ تخلیق ادب، کراچی، ۱۹۸۵ء، ص ۳۰۱-۳۰۲
- ۳۔ جمیلہ ہاشمی، ”تلاش بہاراں“، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۲۴۴-۲۴۵
- ۴۔ ایضاً، ۲۳
- ۵۔ ایضاً، ۳۲
- ۶۔ ایضاً، ۲۸
- ۷۔ ایضاً، ۳۳
- ۸۔ ایضاً، ۴۱۳
- ۹۔ ایضاً، ۷۹
- ۱۰۔ ڈاکٹر نیلم فرزانہ، ”اردو ادب کی اہم خواتین ناول نگار“، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص ۲۵۹
- ۱۱۔ جمیلہ ہاشمی، ”تلاش بہاراں“، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۱۳۲
- ۱۲۔ ایضاً، ص ۳۴
- ۱۳۔ ایضاً، ص ۲۶-۲۷
- ۱۴۔ ایضاً، ص ۱۳۶
- ۱۵۔ ایضاً، ص ۱۵۴
- ۱۶۔ ایضاً، ص ۱۶۰
- ۱۷۔ ایضاً، ص ۲۳۴
- ۱۸۔ ایضاً، ص ۱۲
- ۱۹۔ ایضاً، ص ۱۷
- ۲۰۔ ایضاً، ص ۲۲۳

- ۲۱۔ ایضاً، ص ۲۲۷
- ۲۲۔ اقبال مسعود، ”چار ناول“، مشمولہ، ”آج کل“، نئی دہلی، جلد ۳۹، شمارہ ۱۱، جون ۱۹۸۱ء، ص ۳۳
- ۲۳۔ ڈاکٹر میاں مشتاق احمد، ”جمیلہ ہاشمی کی ناول نگاری..... تخلیقی منشور کے تناظر میں“، مشمولہ ”قومی زبان“، کراچی، جلد ۷، شمارہ ۷، جولائی ۲۰۰۵ء، ص ۱۵
- ۲۴۔ جمیلہ ہاشمی، ”داغ فراق“، انڈین بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۶۶ء، ص ۳۴
- ۲۵۔ ایضاً، ص ۶
- ۲۶۔ ایضاً، ص ۸۳
- ۲۷۔ ایضاً، ص ۱۳-۱۴
- ۲۸۔ ایضاً، ص ۳۷
- ۲۹۔ ایضاً، ص ۹
- ۳۰۔ ایضاً، ص ۵۳-۵۴
- ۳۱۔ ایضاً، ص ۶۱
- ۳۲۔ ایضاً، ص ۶۱-۶۲
- ۳۳۔ جمیلہ ہاشمی کی صاحبزادی عائشہ صدیقہ کے ذریعے فراہم کردہ معلومات
- ۳۴۔ جیلانی بانو، ”اردو افسانے میں عورت کا بدلتا ہوا کردار (ایک سرسری جائزہ)“، مشمولہ، مرتب عتیق اللہ، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، ۲۰۰۲ء، ص ۲۳
- ۳۵۔ جمیلہ ہاشمی، ”آتش رفتہ“، اردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ۱۹۶۴ء، ص ۸
- ۳۶۔ ایضاً، ص ۱۶۲-۱۶۳
- ۳۷۔ ایضاً، ص ۱۶۳
- ۳۸۔ ایضاً، ص ۵۷-۵۸
- ۳۹۔ ایضاً، ص ۹۱
- ۴۰۔ ایضاً، ص ۱۴۴
- ۴۱۔ ایضاً، ص ۱۳۲

- ۴۲۔ ایضاً، ص ۱۲۶
- ۴۳۔ ایضاً، ص ۱۲۳
- ۴۴۔ جمیلہ ہاشمی کی صاحبزادی عا کثہ صدیقہ کے ذریعے فراہم کردہ معلومات
- ۴۵۔ جمیلہ ہاشمی، ”روہی“، اردو رائٹرز گلڈ، الہ آباد، ۱۹۸۰ء، ص ۳۳
- ۴۶۔ ایضاً، ص ۳۴
- ۴۷۔ ایضاً، ص ۱۱۱
- ۴۸۔ ایضاً، ص ۱۱۰
- ۴۹۔ ایضاً، ص ۱۰۸
- ۵۰۔ ایضاً، ص ۲۱
- ۵۱۔ ایضاً، ص ۹۷
- ۵۲۔ ایضاً، ص ۹۰-۹۱
- ۵۳۔ جمیلہ ہاشمی، ”روہی“، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۷۰ء، (روہی کے فلیپ پر مرقوم ہے)
- ۵۴۔ ڈاکٹر میاں مشتاق احمد، ”جمیلہ ہاشمی کی ناولٹ نگاری..... تخلیقی منشور کے تناظر میں“، مشمولہ ”قومی زبان“، کراچی، جلد ۷، شمارہ ۷، جولائی ۲۰۰۵ء، ص ۱۸
- ۵۵۔ جمیلہ ہاشمی، ”چہرہ بہ چہرہ روبرو“، رائٹرز بک کلب، لاہور، سن ۲۲
- ۵۶۔ ایضاً، ص ۲۶-۲۷
- ۵۷۔ ایضاً، ص ۶۰
- ۵۸۔ ایضاً، ص ۶۰
- ۵۹۔ ایضاً، ص ۶۴
- ۶۰۔ ایضاً، ص ۶۴-۶۵
- ۶۱۔ ایضاً، ص ۶۶
- ۶۲۔ ایضاً، ص ۹۰
- ۶۳۔ ایضاً، ص ۷۲

- ۶۴۔ ایضاً، ص ۷۲
- ۶۵۔ ایضاً، ص ۷۶
- ۶۶۔ ایضاً، ص ۷۷
- ۶۷۔ ایضاً، ص ۷۷
- ۶۸۔ ایضاً، ص ۷۷
- ۶۹۔ ایضاً، ص ۷۸
- ۷۰۔ مارتھاروٹ، ”قرۃ العین طاہرہ“، مترجم، عباس علی بٹ، بہائی پبلشنگ ٹرسٹ، کراچی، ۱۹۸۶ء، ص ۶۸
- ۷۱۔ جیلہ ہاشمی، ”چہرہ بہ چہرہ روبرو“، رائٹرز بک کلب، لاہور، سن ۸۶، ص ۸۶
- ۷۲۔ ایضاً، ص ۸۲
- ۷۳۔ ایضاً، ص ۷۳-۷۴
- ۷۴۔ ایضاً، ص ۷۵
- ۷۵۔ ایضاً، ص ۶۸
- ۷۶۔ ایضاً، ص ۷۱
- ۷۷۔ جیلہ ہاشمی، ”دشتِ سوس“، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۴۶-۴۷
- ۷۸۔ ایضاً، ص ۶۵
- ۷۹۔ ایضاً، ص ۲۳
- ۸۰۔ ایضاً، ص ۱۸۷
- ۸۱۔ ایضاً، ص ۳۸۶
- ۸۲۔ ایضاً، ص ۸۰
- ۸۳۔ ایضاً، ص ۱۱۰
- ۸۴۔ ایضاً، ص ۱۳۰
- ۸۵۔ ایضاً، ص ۴۰۶

- ۸۶۔ ایضاً، ص ۲۱۴
- ۸۷۔ ایضاً، ص ۲۱۵
- ۸۸۔ ایضاً، ص ۲۲۳
- ۸۹۔ ایضاً، ص ۲۵۸
- ۹۰۔ ایضاً، ص ۲۷۱
- ۹۱۔ ایضاً، ص ۱۵۲
- ۹۲۔ ایضاً، ص ۲۵۹
- ۹۳۔ ایضاً، ص ۲۵۴
- ۹۴۔ ایضاً، ص ۱۹۷
- ۹۵۔ ایضاً، ص ۲۷۶
- ۹۶۔ طاہر مسعود، ”یہ صورت گر کچھ خوابوں کے“، مکتبہ تخلیق ادب، کراچی، ۱۹۸۵ء، ص ۲۹۹
- ۹۷۔ جمیلہ ہاشمی، ”دشتِ سوس“، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۱۰۹
- ۹۸۔ ایضاً، ص ۴۲۹
- ۹۹۔ ایضاً، ص ۱۴۳-۱۴۴
- ۱۰۰۔ ایضاً، ص ۴۱۸
- ۱۰۱۔ ایضاً، ص ۴۴۱-۴۴۲
- ۱۰۲۔ ایضاً، ص ۴۲۷
- ۱۰۳۔ ایضاً، ص ۳۲۴
- ۱۰۴۔ ایضاً، ص ۴۶۵
- ۱۰۵۔ ایضاً، ص ۴۶۵
- ۱۰۶۔ ایضاً، ص ۳۲۴
- ۱۰۷۔ طاہر مسعود، ”یہ صورت گر کچھ خوابوں کے“، مکتبہ تخلیق ادب، کراچی، ۱۹۸۵ء، ص ۲۹۸
- ۱۰۸۔ جمیلہ ہاشمی، ”دشتِ سوس“، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۴۸۱

١٠٩- ایضاً، ص ٢٩٤

١١٠- ایضاً، ص ٣٨٤

١١١- ایضاً، ص ٢١٠

١١٢- ایضاً، ص ١٤٩

١١٣- ایضاً، ص ١٤٩

١١٤- ایضاً، ص ٩٠

١١٥- ایضاً، ص ١٩٢

١١٦- ایضاً، ص ١١٢

١١٧- ایضاً، ص ١٢٣

باب چہارم

- ۱۔ جمیلہ ہاشمی کی صاحبزادی عائشہ صدیقہ کے ذریعے فراہم کردہ معلومات
- ۲۔ جمیلہ ہاشمی، ”بچھے دیئے“، مشمولہ، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء ص ۳۲۷
- ۳۔ ایضاً، ص ۳۵۶
- ۴۔ جمیلہ ہاشمی، ”آپ بیتی جگ بیتی“، مشمولہ، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء ص ۱۰
- ۵۔ جمیلہ ہاشمی، ”بچھے دیئے“، مشمولہ، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء ص ۳۲۹
- ۶۔ جمیلہ ہاشمی، ”آپ بیتی جگ بیتی“، مشمولہ، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء ص ۲۶
- ۷۔ جمیلہ ہاشمی، ”بچھے دیئے“، مشمولہ، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء ص ۳۳۱
- ۸۔ جمیلہ ہاشمی، ”کیسری“، مشمولہ، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء ص ۲۲۳-۲۲۴
- ۹۔ ایضاً، ص ۲۶۴
- ۱۰۔ ایضاً، ص ۲۶۶
- ۱۱۔ ایضاً، ص ۲۴۱
- ۱۲۔ جمیلہ ہاشمی، ”خالی گھر“، مشمولہ، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء ص ۲۲۳
- ۱۳۔ ایضاً، ص ۲۲۰
- ۱۴۔ ایضاً، ص ۲۲۰
- ۱۵۔ ایضاً، ص ۲۲۰
- ۱۶۔ ایضاً، ص ۲۳۶
- ۱۷۔ ایضاً، ص ۲۳۵
- ۱۸۔ ایضاً، ص ۲۳۰
- ۱۹۔ ایضاً، ص ۲۲۲

- ۲۰۔ جمیلہ ہاشمی، ”رات کی ماں“، مشمولہ، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء ص ۲۸۵
- ۲۱۔ ایضاً، ص ۲۷۸
- ۲۲۔ ایضاً، ص ۲۷۴
- ۲۳۔ ایضاً، ص ۲۸۷
- ۲۴۔ ایضاً، ص ۲۹۳
- ۲۵۔ جمیلہ ہاشمی، ”لال آندھی“، مشمولہ، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء ص ۱۸۶
- ۲۶۔ ایضاً، ص ۱۷۶
- ۲۷۔ ایضاً، ص ۱۸۴
- ۲۸۔ ایضاً، ص ۱۷۳
- ۲۹۔ ایضاً، ص ۱۸۱
- ۳۰۔ ایضاً، ص ۱۸۴-۱۸۵
- ۳۱۔ ایضاً، ص ۱۸۶-۱۸۷
- ۳۲۔ جمیلہ ہاشمی، ”اس پار اس پار“، مشمولہ، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء ص ۶۶
- ۳۳۔ ایضاً، ص ۸۲-۸۳
- ۳۴۔ ایضاً، ص ۶۷
- ۳۵۔ ایضاً، ص ۸۴
- ۳۶۔ جمیلہ ہاشمی، ”بن باس“، مشمولہ، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء ص ۸۸
- ۳۷۔ ایضاً، ص ۸۹
- ۳۸۔ ایضاً، ص ۱۰۷
- ۳۹۔ ایضاً، ص ۱۰۷
- ۴۰۔ ایضاً، ص ۱۱۱
- ۴۱۔ ایضاً، ص ۹۴
- ۴۲۔ ایضاً، ص ۱۰۸

- ۴۳۔ ایضاً، ص ۱۱۲
- ۴۴۔ جیلہ ہاشمی، ”برہا کی رات“، مشمولہ، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۶۲
- ۴۵۔ ایضاً، ص ۵۲-۵۳
- ۴۶۔ ایضاً، ص ۶۱
- ۴۷۔ ایضاً، ص ۵۶
- ۴۸۔ جیلہ ہاشمی، ”پرانے گیت“، مشمولہ، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۳۰
- ۴۹۔ ایضاً، ص ۳۴
- ۵۰۔ ایضاً، ص ۴۱
- ۵۱۔ ایضاً، ص ۴۱
- ۵۲۔ ایضاً، ص ۴۲
- ۵۳۔ جیلہ ہاشمی، ”دو خط“، مشمولہ، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۱۴۸
- ۵۴۔ ایضاً، ص ۱۴۹
- ۵۵۔ ایضاً، ص ۱۵۰
- ۵۶۔ ایضاً، ص ۱۵۲
- ۵۷۔ ایضاً، ص ۱۵۳
- ۵۸۔ ایضاً، ص ۱۴۷
- ۵۹۔ ایضاً، ص ۱۴۹
- ۶۰۔ ایضاً، ص ۱۵۰
- ۶۱۔ ایضاً، ص ۱۵۵
- ۶۲۔ ایضاً، ص ۱۵۴
- ۶۳۔ ایضاً، ص ۱۵۱-۱۵۲
- ۶۴۔ ایضاً، ص ۱۵۶
- ۶۵۔ جیلہ ہاشمی، ”سونے کا ذرہ“، مشمولہ، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۱۴۳-۱۴۴

- ۶۶۔ ایضاً، ص ۱۳۵
- ۶۷۔ ایضاً، ص ۱۳۶
- ۶۸۔ ایضاً، ص ۱۳۶
- ۶۹۔ جمیلہ ہاشمی، ”گوشہ بساط“، مشمولہ ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء
ص ۱۹۳-۱۹۴
- ۷۰۔ ایضاً، ص ۲۰۷
- ۷۱۔ ایضاً، ص ۲۰۷
- ۷۲۔ ایضاً، ص ۲۰۸
- ۷۳۔ جمیلہ ہاشمی، ”آگ کاروپ“، مشمولہ ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء ص ۱۱۷
- ۷۴۔ ایضاً، ص ۱۲۸
- ۷۵۔ ایضاً، ص ۱۲۷
- ۷۶۔ ایضاً، ص ۱۳۳
- ۷۷۔ ایضاً، ص ۱۳۲
- ۷۸۔ ایضاً، ص ۱۳۳
- ۷۹۔ ایضاً، ص ۱۳۲
- ۸۰۔ ایضاً، ص ۱۱۷
- ۸۱۔ جمیلہ ہاشمی، ”طوطا کہانی“، مشمولہ ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء
ص ۳۰۶-۳۰۷
- ۸۲۔ ایضاً، ص ۳۱۵
- ۸۳۔ ایضاً، ص ۲۹۴
- ۸۴۔ ایضاً، ص ۳۰۰
- ۸۵۔ ایضاً، ص ۳۰۱-۳۰۲
- ۸۶۔ سید کامل القادری، ”جمیلہ ہاشمی (مصابہ)“، مشمولہ ”متاع کارواں“، سکھر، جلد ۲، شمارہ ۴، جولائی
۱۹۷۲ء، ص ۷۰

- ۸۷۔ جمیلہ ہاشمی کی صاحبزادی عائشہ صدیقہ کے ذریعے فراہم کردہ معلومات
- ۸۸۔ ڈاکٹر میاں مشتاق احمد، ”جمیلہ ہاشمی کی ناولٹ نگاری..... تخلیقی منشور کے تناظر میں“، مشمولہ، ”قومی زبان“، کراچی، جلد ۷، شمارہ ۷، جولائی ۲۰۰۵ء ص ۱۴
- ۸۹۔ ڈاکٹر وزیر آغا، ”اپنا اپنا جہنم“، بحوالہ، ڈاکٹر میاں مشتاق احمد، ”جمیلہ ہاشمی کی ناولٹ نگاری..... تخلیقی منشور کے تناظر میں“، مشمولہ، ”قومی زبان“، کراچی، جلد ۷، شمارہ ۷، جولائی ۲۰۰۵ء ص ۱۸
- ۹۰۔ سید کامل القادری، ”جمیلہ ہاشمی (مصلحہ)“، مشمولہ، ”متاع کارواں“، سکھر، جلد ۲، شمارہ ۴، جولائی ۱۹۷۲ء، ص ۷۸
- ۹۱۔ عذرا مسعود، ”جمیلہ ہاشمی“، مشمولہ، ”نقوش (افسانہ نمبر)“، لاہور، شمارہ ۱۱۹، ستمبر ۱۹۷۲ء، ص ۴۰۱
- ۹۲۔ ڈاکٹر میاں مشتاق احمد، ”جمیلہ ہاشمی کی ناولٹ نگاری..... تخلیقی منشور کے تناظر میں“، مشمولہ، ”قومی زبان“، کراچی، جلد ۷، شمارہ ۷، جولائی ۲۰۰۵ء ص ۱۷
- ۹۳۔ طاہر مسعود، ”یہ صورت گر کچھ خوابوں کے“، مکتبہ تخلیق ادب، کراچی، ۱۹۸۵ء، ص ۳۰۲
- ۹۴۔ جمیلہ ہاشمی، ”زہر کارنگ“، مشمولہ، ”اپنا اپنا جہنم“، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۳ء، ص ۲۷
- ۹۵۔ ایضاً، ص ۳۵
- ۹۶۔ ایضاً، ص ۳۵
- ۹۷۔ ایضاً، ص ۳۵
- ۹۸۔ ایضاً، ص ۲۵
- ۹۹۔ ایضاً، ص ۷۰
- ۱۰۰۔ ایضاً، ص ۵۴
- ۱۰۱۔ ڈاکٹر میاں مشتاق احمد، ”جمیلہ ہاشمی کی ناولٹ نگاری..... تخلیقی منشور کے تناظر میں“، مشمولہ، ”قومی زبان“، کراچی، جلد ۷، شمارہ ۷، جولائی ۲۰۰۵ء ص ۱۷
- ۱۰۲۔ جمیلہ ہاشمی، ”لہورنگ“، مشمولہ، ”اپنا اپنا جہنم“، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۳ء، ص ۱۳۰

- ۱۰۳۔ ایضاً، ص ۱۳۰
- ۱۰۴۔ ایضاً، ص ۱۳۰
- ۱۰۵۔ ایضاً، ص ۲۱۱
- ۱۰۶۔ ڈاکٹر میاں مشتاق احمد، ”جمیلہ ہاشمی کی ناولٹ نگاری..... تخلیقی منشور کے تناظر میں“، مضمولہ، ”قومی زبان“، کراچی، جلد ۷، شمارہ ۷، جولائی ۲۰۰۵ء، ص ۱۷
- ۱۰۷۔ جمیلہ ہاشمی، ”شبِ تارکارنگ“، مضمولہ، ”اپنا اپنا جہنم“، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۳ء، ص ۲۱۸
- ۱۰۸۔ ایضاً، ص ۲۲۲
- ۱۰۹۔ ایضاً، ص ۲۱۹
- ۱۱۰۔ ایضاً، ص ۲۱۴
- ۱۱۱۔ ایضاً، ص ۲۱۸
- ۱۱۲۔ ایضاً، ص ۲۱۳
- ۱۱۳۔ ایضاً، ص ۲۳۶
- ۱۱۴۔ ایضاً، ص ۲۷۷
- ۱۱۵۔ ایضاً، ص ۲۷۷
- ۱۱۶۔ ایضاً، ص ۲۲۴-۲۲۵
- ۱۱۷۔ جمیلہ ہاشمی کی صاحبزادی عائشہ صدیقہ کے ذریعے فراہم کردہ معلومات
- ۱۱۸۔ جمیلہ ہاشمی، ”بسنرت میر“، مضمولہ، ”رنگ بھوم“، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۱۵
- ۱۱۹۔ ایضاً، ص ۹
- ۱۲۰۔ ایضاً، ص ۱۴
- ۱۲۱۔ ایضاً، ص ۱۵

- ۱۲۲۔ ایضاً، ص ۱۹
- ۱۲۳۔ ایضاً، ص ۲۲
- ۱۲۴۔ ایضاً، ص ۲۰
- ۱۲۵۔ ایضاً، ص ۹
- ۱۲۶۔ ایضاً، ص ۱۰
- ۱۲۷۔ ایضاً، ص ۱۱
- ۱۲۸۔ جمیلہ ہاشمی، ”چندن کی چتا“، مشمولہ ”رنگ بھوم“، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۵۹
- ۱۲۹۔ ایضاً، ص ۵۷
- ۱۳۰۔ ایضاً، ص ۷۴
- ۱۳۱۔ ایضاً، ص ۸۷
- ۱۳۲۔ ایضاً، ص ۶۰-۶۱
- ۱۳۳۔ ایضاً، ص ۴۳
- ۱۳۴۔ جمیلہ ہاشمی، ”امر نیل“، مشمولہ ”رنگ بھوم“، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۱۸۳-۱۸۴
- ۱۳۵۔ ایضاً، ص ۱۹۸
- ۱۳۶۔ ایضاً، ص ۲۲۰-۲۲۱
- ۱۳۷۔ جمیلہ ہاشمی، ”آہوئے آوارہ“، مشمولہ ”رنگ بھوم“، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۱۲۷-۱۲۸
- ۱۳۸۔ ایضاً، ص ۱۲۹
- ۱۳۹۔ ایضاً، ص ۱۴۳
- ۱۴۰۔ ایضاً، ص ۱۴۶

- ۱۴۱۔ ایضاً، ص ۱۵۰
- ۱۴۲۔ ایضاً، ص ۱۵۱
- ۱۴۳۔ ایضاً، ص ۱۴۸
- ۱۴۴۔ ایضاً، ص ۱۴۸
- ۱۴۵۔ جیلہ ہاشمی، ’شب انتظار‘، مضمون، ’رنگ بھوم‘، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۲۴۲
- ۱۴۶۔ ایضاً، ص ۲۴۰-۲۴۱
- ۱۴۷۔ جیلہ ہاشمی، ’اگنی دا‘، مضمون، ’رنگ بھوم‘، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۲۶
- ۱۴۸۔ ایضاً، ص ۳۵
- ۱۴۹۔ ایضاً، ص ۴۰
- ۱۵۰۔ ایضاً، ص ۳۰
- ۱۵۱۔ جیلہ ہاشمی، ’نگار وطن‘، مضمون، ’رنگ بھوم‘، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۱۰۵
- ۱۵۲۔ ایضاً، ص ۱۰۵
- ۱۵۳۔ ایضاً، ص ۱۰۵
- ۱۵۴۔ ایضاً، ص ۱۰۵
- ۱۵۵۔ ایضاً، ص ۱۰۷
- ۱۵۶۔ ایضاً، ص ۹۹
- ۱۵۷۔ جیلہ ہاشمی، ’جادوگری‘، مضمون، ’رنگ بھوم‘، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۲۷۹
- ۱۵۸۔ ایضاً، ص ۲۸۰
- ۱۵۹۔ ایضاً، ص ۲۷۷
- ۱۶۰۔ ایضاً، ص ۲۷۴

- ۱۶۱۔ ایضاً، ص ۲۷۵
- ۱۶۲۔ ایضاً، ص ۲۷۰
- ۱۶۳۔ ایضاً، ص ۲۶۹
- ۱۶۴۔ ایضاً، ص ۲۸۰
- ۱۶۵۔ جیلہ ہاشمی، ”ترمورتی“، مشمولہ، ”رنگ بھوم“، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۲۴۴
- ۱۶۶۔ ایضاً، ص ۲۴۴
- ۱۶۷۔ ایضاً، ص ۲۶۳
- ۱۶۸۔ ایضاً، ص ۲۶۳
- ۱۶۹۔ ایضاً، ص ۲۶۳
- ۱۷۰۔ ایضاً، ص ۲۶۵
- ۱۷۱۔ ایضاً، ص ۲۴۷
- ۱۷۲۔ جیلہ ہاشمی، ”دشتِ جنوں پرور“، مشمولہ، ”رنگ بھوم“، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۱۶۵
- ۱۷۳۔ ایضاً، ص ۱۶۵
- ۱۷۴۔ ایضاً، ص ۱۶۵
- ۱۷۵۔ ایضاً، ص ۱۶۵
- ۱۷۶۔ ایضاً، ص ۱۶۴-۱۶۵
- ۱۷۷۔ ایضاً، ص ۱۶۳
- ۱۷۸۔ ایضاً، ص ۱۶۴
- ۱۷۹۔ جیلہ ہاشمی، ”اکیلا پھول“، مشمولہ، ”نیادور“، کراچی، ۴۳-۴۴، اکتوبر ۱۹۶۷ء
- ۱۸۰۔ ایضاً، ص ۸۵

- ۱۸۱۔ ایضاً، ص ۸۰
- ۱۸۲۔ ایضاً، ص ۸۵
- ۱۸۳۔ ایضاً، ص ۸۱-۸۲
- ۱۸۴۔ ایضاً، ص ۶۸
- ۱۸۵۔ جمیلہ ہاشمی، ”چراغِ لالہ“، مشمولہ، مرتبین، رشید امجد و فاروق علی، ”سرسیدین پاکستانی ادب“، (جلد دوم)، فیڈرل گورنمنٹ، سرسید کالج، راول پنڈی، جولائی ۱۹۸۱ء
- ۱۸۶۔ ایضاً، ص ۶۷
- ۱۸۷۔ ایضاً، ص ۸۱
- ۱۸۸۔ ایضاً، ص ۹۷
- ۱۸۹۔ جمیلہ ہاشمی، ”ہوائے دل“، مشمولہ، ”نقوش“، لاہور، شمارہ ۱۳۴، دسمبر ۱۹۸۶ء
- ۱۹۰۔ ایضاً، ص ۳۲۰
- ۱۹۱۔ ایضاً، ص ۳۶۰
- ۱۹۲۔ ایضاً، ص ۳۶۱
- ۱۹۳۔ ایضاً، ص ۳۱۹
- ۱۹۴۔ ایضاً، ص ۳۲۹
- ۱۹۵۔ ایضاً، ص ۳۳۲

باب پنجم

- ۱۔ سید ہادی حسن، ”رومانیت“، مضمون، مؤلف و مرتب، پروفیسر ابوالکلام قاسمی، ”نظریاتی تنقید: مسائل و مباحث، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۲۰۰۶ء، ص ۱۱۱
- ۲۔ طاہر مسعود، ”یہ صورت گر کچھ خوابوں کے“، مکتبہ تخلیق ادب، کراچی، ۱۹۸۵ء، ص ۲۹۸
- ۳۔ جمیلہ ہاشمی، ”زہر کارنگ“، مضمون، ”اپنا اپنا جہنم“، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۳ء، ص ۷۴
- ۴۔ جمیلہ ہاشمی، ”دشتِ جنوں پرور“، مضمون، ”رنگ بھوم“، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۱۵۴
- ۵۔ جمیلہ ہاشمی، ”روہی“، اردو رائٹرز گلڈ، الہ آباد، ۱۹۸۰ء، ص ۷۲-۷۳
- ۶۔ ڈاکٹر میاں مشتاق احمد، ”جمیلہ ہاشمی کی ناولٹ نگاری..... تخلیقی منشور کے تناظر میں“، مضمون، ”قومی زبان“، کراچی، جلد ۷، شمارہ ۷، جولائی ۲۰۰۵ء، ص ۱۷
- ۷۔ جمیلہ ہاشمی، ”بن باس“، مضمون، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۸۹
- ۸۔ ایضاً، ص ۹۴
- ۹۔ جمیلہ ہاشمی، ”روہی“، اردو رائٹرز گلڈ، الہ آباد، ۱۹۸۰ء، ص ۱۰۰
- ۱۰۔ جمیلہ ہاشمی، ”چہرہ بہ چہرہ روبرو“، رائٹرز بک کلب، لاہور، سن ۶، ص ۶
- ۱۱۔ جمیلہ ہاشمی، ”دشتِ سوس“، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۷
- ۱۲۔ جمیلہ ہاشمی، ”شبِ تارکارنگ“، مضمون، ”اپنا اپنا جہنم“، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۳ء، ص ۲۱۳
- ۱۳۔ جمیلہ ہاشمی، ”طوطا کہانی“، مضمون، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۳۱۵
- ۱۴۔ جمیلہ ہاشمی، ”شبِ انتظار“، مضمون، ”رنگ بھوم“، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۲۴۲
- ۱۵۔ جمیلہ ہاشمی، ”پرانے گیت“، مضمون، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۴۲
- ۱۶۔ جمیلہ ہاشمی، ”دو خط“، مضمون، ”آپ بیتی جگ بیتی“، اردو مرکز، لاہور، ۱۹۶۹ء، ص ۱۵۰
- ۱۷۔ جمیلہ ہاشمی، ”امر بیل“، مضمون، ”رنگ بھوم“، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۲۰۳
- ۱۸۔ جمیلہ ہاشمی، ”روہی“، اردو رائٹرز گلڈ، الہ آباد، ۱۹۸۰ء، ص ۲۲

- ۱۹۔ جمیلہ ہاشمی، ”تلاش بہاراں“، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۱۵۹
- ۲۰۔ جمیلہ ہاشمی، ”دشتِ سوس“، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۱۲
- ۲۱۔ طاہر مسعود، ”یہ صورت گر کچھ خوابوں کے“، مکتبہ تخلیق ادب، کراچی، ۱۹۸۵ء، ص ۲۹۸
- ۲۲۔ جمیلہ ہاشمی، ”دشتِ سوس“، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۲۱۱
- ۲۳۔ ایضاً، ص ۷۷
- ۲۴۔ جمیلہ ہاشمی، ”ہوائے دل“، مشمولہ ”نقوش“، لاہور، شمارہ ۱۳۴، دسمبر ۱۹۸۶ء، ص ۳۶
- ۲۵۔ قرۃ العین حیدر، ”آخر شب کے ہم سفر“، علوی بک ڈپو، ممبئی، ۱۹۷۹ء، ص ۱۴۹
- ۲۶۔ جمیلہ ہاشمی، ”اکیلا پھول“، ”نیا دور“، کراچی، ۴۳-۴۴، اکتوبر ۱۹۶۷ء، ص ۹۸
- ۲۷۔ جمیلہ ہاشمی، ”تلاش بہاراں“، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، ۱۹۸۸ء، ص ۱۸۶
- ۲۸۔ ایضاً، ص ۲۳۷
- ۲۹۔ جمیلہ ہاشمی، ”جادوگری“، مشمولہ ”رنگ بھوم“، رائٹرز بک کلب، لاہور، ۱۹۸۷ء، ص ۲۷۰
- ۳۰۔ جمیلہ ہاشمی، ”روہی“، اردو رائٹرز گلڈ، الہ آباد، ۱۹۸۰ء، ص ۱۱۰، ۱۷، ۱۸
- ۳۱۔ جمیلہ ہاشمی، ”داغِ فراق“، انڈین بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۶۶ء، ص ۱۶، ۱۳، ۵۵، ۶۲
- ۳۲۔ جمیلہ ہاشمی، ”دشتِ سوس“، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۴ء، ص ۱۹۴، ۱۱۲، ۱۲۳

کتابیات

بنیادی مآخذ

مصنف	نام کتاب	ناشر	سن اشاعت
جمیلہ ہاشمی	تلاش بہاراں	لاہور، فیروز سنز لمیٹیڈ	۱۹۸۸ء
جمیلہ ہاشمی	داغِ فراق	علی گڑھ، انڈین بک ہاؤس	۱۹۶۶ء
جمیلہ ہاشمی	آتشِ رفتہ	لاہور، اردو اکیڈمی سندھ	۱۹۶۴ء
جمیلہ ہاشمی	روہی	الہ آباد، اردو رائٹرز گلڈ	۱۹۸۰ء
جمیلہ ہاشمی	چہرہ بہ چہرہ روبرو	لاہور، رائٹرز بک کلب	سن
جمیلہ ہاشمی	دشتِ سوس	لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز	۲۰۰۴ء
جمیلہ ہاشمی	آپ بیتی جگ بیتی	لاہور، اردو مرکز	۱۹۶۹ء
جمیلہ ہاشمی	اپنا اپنا جہنم	لاہور، رائٹرز بک کلب	۱۹۸۳
جمیلہ ہاشمی	رنگِ بھوم	لاہور، رائٹرز بک کلب	۱۹۸۷ء

ثانوی مآخذ

مرتب / مصنف	کتاب	ناشر	سن اشاعت
ارتضیٰ کریم	اردو فکشن کی تنقید	نئی دہلی، تخلیق کار پبلیشرز	۱۹۹۶ء
ارتضیٰ کریم	قرۃ العین حیدر: ایک مطالعہ	دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس	۲۰۰۱ء
اسلم جشید پوری	جدیدیت اور اردو افسانہ	دہلی، مؤذن پبلشنگ ہاؤس	۲۰۰۱ء
اشفاق محمد خان	نذیر احمد کے ناول: تنقیدی مطالعہ	علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۲۰۰۳ء
اعظمی، خلیل الرحمن	اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک	علی گڑھ، انجمن ترقی اردو	۱۹۷۲ء
انتظار حسین	ملاقاتیں	لاہور، مکتبہ عالیہ	۱۹۸۸ء
انصاری، اسلوب احمد	اردو کے پندرہ ناول	علی گڑھ، یونیورسل بک ہاؤس	۲۰۰۳ء
انور پاشا	ہندوپاک میں اردو ناول: تقابلی مطالعہ	نئی دہلی، پیش رو پبلیکیشنز	۱۹۹۲ء
انور سدید	اردو ادب کی تحریکیں	کراچی، انجمن ترقی اردو	۱۹۸۵ء
پروین اظہر	اردو میں مختصر افسانہ نگاری کی تنقید	علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۲۰۰۰ء

جمال حسین	جمالیت اور اردو شاعری	علی گڑھ، مصنف	۲۰۰۱ء
جمیل اختر	عصمت چغتائی، نقد کی کسوٹی پر	نئی دہلی، انٹرنیشنل اردو فاؤنڈیشن	۲۰۰۱ء
حسینی، علی عباس	اردو ناول کی تاریخ اور تنقید	علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۸۷ء
خالد اشرف	برصغیر میں اردو ناول	دہلی، مصنف	۱۹۹۵ء
خورشید احمد	اردو افسانے پر مغربی اثرات	علی گڑھ، شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی	۲۰۰۲ء
رشید امجد و فاروق علی	سر سید بن پاکستانی ادب	راولپنڈی، فیڈرل گورنمنٹ، سرسید کالج	۱۹۸۱ء
سرور، آل احمد	اردو فکشن	علی گڑھ شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی	۱۹۷۳ء
شفیق الرحمان	ادبی زاویے	اسلام آباد، اکادمی ادبیات پاکستان	۱۹۸۴ء
شمسی، عفت آرا	خلیل الرحمن اعظمی کی تنقید نگاری	نئی دہلی، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۹۶ء
صغیر افرامیم	اردو فکشن، تنقید اور تجزیہ	علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۲۰۰۳ء
صغیر افرامیم	سارک ممالک میں معاصر افسانہ	علی گڑھ شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی	۲۰۰۵ء
طارق چغتاری	جدید افسانہ، اردو ہندی	علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۹۲ء
طاہر مسعود	یہ صورت گھر کچھ خوابوں کے	کراچی، مکتبہ تخلیق ادب	۱۹۸۵ء
ظ۔ انصاری	کتاب شناسی	ممبئی، یونیورسل پریس	۱۹۸۱ء
عائشہ سلطانہ	مختصر اردو افسانے کا سماجی مطالعہ (۱۹۴۷ء تا ۱۹۸۱ء)	دہلی، ساتی بک ڈپو اردو بازار	۱۹۹۵ء
عبدالسلام صدیقی	کرشن چندر کے ناولوں کا تنقیدی مطالعہ (سماجی، دہلی، انجمن ترقی اردو ثقافت اور سیاسی پس منظر میں)	دہلی، انجمن ترقی اردو	۲۰۰۴ء
عبدالمغنی	قرۃ العین حیدر کا فن	نئی دہلی، ماڈرن پبلیشنگ ہاؤس	۱۹۹۴ء
عتیق اللہ	بیسویں صدی میں خواتین اردو ادب	نئی دہلی، ماڈرن پبلیشنگ ہاؤس	۲۰۰۲ء
عقیل احمد	اردو ناول اور تقسیم ہند	نئی دہلی، ماڈرن پبلیشنگ ہاؤس	۱۹۸۴ء
فاروقی، شمش الرحمن	افسانے کی حمایت	دہلی، مکتبہ جامع لمیٹڈ	۱۹۷۲ء
فارتی، محمد احسن	اردو ناول کی تنقیدی تاریخ	لکھنؤ، ادارہ فروغ اردو	۱۹۸۱ء
فرمان فتح پوری	اردو افسانہ اور افسانہ نگار	نئی دہلی، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	۱۹۸۲ء
فریدی، قمر الہدیٰ	اردو داستان: تحقیق و تنقید	علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۲۰۰۰ء
قاسمی، ابوالکلام	آزادی کے بعد اردو فکشن: مسائل و مباحث	دہلی، ساہتیہ اکادمی	۲۰۰۱ء

قاسمی ابوالکلام	نظریاتی تنقید: مسائل و مباحث	علی گڑھ ایجوکیشنل بک ہاؤس	۲۰۰۶ء
قمر رئیس	نیا افسانہ: مسائل و میلانات	دہلی، اردو اکادمی	۱۹۹۲ء
قرۃ العین حیدر	دامانِ باغبان (مجموعہ خطوط)	نئی دہلی، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۲۰۰۱ء
کلیم الدین احمد	اردو تنقید پر ایک نظر	لکھنؤ، ادارہ فروغِ اردو	۱۹۷۲ء
مارتھاروٹ	قرۃ العین طاہرہ	کراچی، بہائی پبلشنگ ٹرسٹ	۱۹۸۶ء
(مترجم) عباس علی بٹ			
مجنوں گورکھپوری	ادب اور زندگی	علی گڑھ، اردو گھر	۱۹۸۳ء
محمد حسن	اردو ادب میں رومانی تحریک	علی گڑھ، شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی	۱۹۵۵ء
محمد حسن	ادبی تنقید	لکھنؤ، ادارہ فروغِ اردو	۱۹۸۴ء
ممتاز احمد	تحلیل نفسی اور ادبی تنقید	بہار، اردو اکادمی	۱۹۹۰ء
مہنازانور	اردو افسانے کا تنقیدی مطالعہ: ۱۹۴۷ء تا ۱۹۷۰ء	لکھنؤ، نصرت پبلیشرز	۱۹۸۵ء
نارنگ، گوپی چند	اردو افسانہ، روایت و مسائل	دہلی، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۸۲ء
نارنگ گوپی چند	نیا اردو افسانہ، انتخاب تجزیے اور مباحث	دہلی، اردو اکادمی	۱۹۸۸ء
نزہت سمیع الزماں	اردو ادب میں تاریخی ناول کا ارتقاء	لکھنؤ، مصنفہ	۱۹۸۲ء
نگہت ریحان خان	اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ ۱۹۴۷ء کے بعد	دہلی، مصنفہ	۱۹۸۶ء
نگینہ جبین	اردو ناول کا سماجی اور سیاسی مطالعہ	الہ آباد، کیشو پرشاد	۲۰۰۲ء
نیلیم فرزانہ	اردو ادب کی اہم خواتین ناول نگار	علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۹۲ء
ودھا ون، جگدیش	کرشن چند: شخصیت اور فن	دہلی، کتابی دنیا	۲۰۰۳ء
وقار عظیم	فن افسانہ نگاری	علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۷۳ء
وقار عظیم	داستان سے افسانے تک	علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۹۴ء
وقار عظیم	نیا افسانہ	علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۹۷ء
ہاجرہ مسرور	سب افسانے میرے	لاہور، مقبول اکیڈمی	۱۹۹۱ء
یوسف سرمست	بیسویں صدی میں اردو ناول	حیدرآباد، نیشنل بک ڈپو	۱۹۷۳ء

رسائل

افسانہ نمبر	اگست ۱۹۶۳ء	نئی دہلی	آج کل
"	اگست ۱۹۶۴ء	"	"
اردو تحقیق نمبر	۱۹۶۷ء	"	"
	جون ۱۹۷۲ء	"	"
	جنوری ۱۹۸۰ء	"	"
	جون ۱۹۸۱ء	"	"
	دسمبر ۱۹۹۳ء	"	"
	مارچ ۱۹۹۷ء	"	"
	اگست ۱۹۹۷ء	"	"
	دسمبر ۱۹۹۹ء	"	"
	جنوری ۲۰۰۳ء	"	"
	جنوری تا اپریل ۲۰۰۴ء	"	"
	جولائی ۲۰۰۴ء	"	"
	جنوری تا دسمبر ۲۰۰۵ء	"	"
	جنوری تا فروری ۲۰۰۶ء	"	"
	مئی تا جون ۲۰۰۶ء	"	"
	فروری ۲۰۰۷ء	"	"
	اپریل ۲۰۰۷ء	"	"
	جون ۲۰۰۸ء	"	"
	جنوری تا دسمبر ۲۰۰۵ء	اسلام آباد	اخبار اردو
افسانہ نمبر	۱۹۴۴ء	لاہور	ادب لطیف
طویل و مختصر افسانہ نمبر	نومبر ۱۹۵۰ء	"	"
	مارچ، اپریل ۱۹۵۹ء	"	"
	جنوری، فروری ۲۰۰۵ء	نئی دہلی	اردو بک ریویو
	مارچ، اپریل ۲۰۰۵ء	"	"
	مئی، جون ۲۰۰۵ء	"	"

	جولائی، اگست ۲۰۰۵ء	"	"
	ستمبر، اکتوبر ۲۰۰۵ء	"	"
	نومبر، دسمبر ۲۰۰۵ء	"	"
	جنوری تا دسمبر ۲۰۰۵ء	نئی دہلی	اردو دنیا
دس سالہ نمبر	۱۹۵۵ء	کراچی	افکار
افسانہ نمبر	۱۹۵۹ء	"	"
"	اپریل، مئی ۱۹۶۴ء	"	"
افسانہ نمبر	جنوری، فروری ۱۹۷۷ء	لاہور	اوراق
	جنوری، فروری ۱۹۸۰ء	"	"
	دسمبر ۱۹۹۱ء	"	"
	جنوری تا دسمبر ۲۰۰۵ء	نئی دہلی	ایوانِ اردو
	جنوری تا دسمبر ۲۰۰۵ء	کراچی	تہذیب
طویل افسانہ نمبر	جنوری ۱۹۶۰ء	لاہور	داستان گو
افسانہ نمبر	جولائی ۱۹۳۰ء	دہلی	ساقی
"	جولائی ۱۹۳۱ء	"	"
"	جولائی ۱۹۳۵ء	"	"
"	جولائی ۱۹۴۰ء	"	"
"	جولائی ۱۹۴۲ء	"	"
"	جولائی ۱۹۵۴ء	"	"
افسانہ نمبر	اکتوبر۔ نومبر ۱۹۴۵ء	ممبئی	شاعر
	اگست تا ستمبر ۱۹۷۰ء	کراچی	قومی زبان
	اکتوبر تا دسمبر ۱۹۷۱ء	"	"
	جنوری تا فروری ۱۹۷۲ء	"	"
	جولائی ۱۹۷۲ء	"	"
	ستمبر ۱۹۸۷ء	"	"
	مارچ تا جولائی ۱۹۸۸ء	"	"
	مارچ تا جولائی ۲۰۰۵ء	"	"
	دسمبر ۲۰۰۵ء	"	"

	اگست تا دسمبر ۲۰۰۶ء	کراچی	قومی زبان
	اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۸ء	"	"
	جولائی ۱۹۷۲ء	سکھر	متاع کارواں
افسانہ نمبر	ستمبر ۱۹۵۵ء	لاہور	نقوش
شخصیات نمبر	اکتوبر ۱۹۵۶ء	"	"
دس سالہ نمبر	اگست ۱۹۵۸ء	"	"
خطوط نمبر	اپریل، مئی ۱۹۶۸ء	"	"
	جولائی ۱۹۷۰ء	"	"
مکاتیب نمبر	نومبر ۱۹۷۰ء	"	"
افسانہ نمبر	ستمبر ۱۹۷۴ء	"	"
	دسمبر ۱۹۸۶ء	"	"
	جنوری ۱۹۳۶ء	کراچی	نگار
افسانہ نمبر	۱۹۷۳ء	"	"
افسانہ نمبر	جنوری، فروری ۱۹۳۹ء	لکھنؤ	نگار
"	جنوری، فروری ۱۹۵۰ء	"	"
اصناف سخن نمبر	جنوری، فروری ۱۹۵۷ء	"	"
اصناف ادب نمبر	جنوری، فروری ۱۹۶۶ء	"	"
	اکتوبر ۱۹۶۷ء	کراچی	نیادور